فکشن کی تلاش میں

(تخلیق کار ناقدین پر مضامین)

ابوبکر عبّاد

فکشن کی تلاش میں

ابوبکر عبّاد

فکشن کی تلاش میں

(تخلیق کار ناقدین پر مضامین)

ابوبکر عبّاد

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

Fiction ki Talaash Men
by
Abu Bakr Abbad
Year of Edition 2014
ISBN 978-93-5073-313-4
Price Rs. 250/-

نام کتاب	:	فکشن کی تلاش میں
مصنف	:	ابوبکر عبّاد شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی
سنِ اشاعت	:	۲۰۱۴ء
قیمت	:	۲۵۰ روپے
مطبع	:	عفیف پرنٹرس، دہلی۔٦

Published by
EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
website: www.ephbooks.com

استاذانِ گرامی

پروفیسر قاضی افضال حسین

اور

پروفیسر ابوالکلام قاسمی

کے نام

قرینہ

❁❁❁

حرفِ آغاز

یہ بات حیرت انگیز ہے کہ فکشن کو انسانی زندگی کا اہم جز تسلیم کیے جانے کے باوجود ایک طویل عرصے تک دوسری اصناف کے مقابلے میں اسے کم مایہ اور اس کے خالق کو بے وقعت سمجھا جاتا رہا۔ فکشن پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ یہ ایسا فن ہے جو بغیر کسی قسم کی جدوجہد کے حاصل ہوسکتا ہے، اس کے لیے نہ تو فنی قیود ہیں اور نہ اصولی پابندیاں، کیونکہ اس فن کے لیے کوئی منضبط مواد موجود نہیں ہے۔ اس طرح کے نظریات اگر ابتدائی دور کے نقادوں کے محض ایک طبقے کے ہوتے تو کوئی تعجب خیز یا باعث تشویش بات نہ تھی لیکن اس سلسلے میں خود فکشن نگاروں کے خیالات مستحکم نہ تھے اور وہ اپنے فن کے تعلق سے احساس کمتری میں مبتلا تھے۔ خود پریم چند نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ ان کے زمانے میں افسانوں کے مطالعے کو مجرمانہ فعل سمجھا جاتا تھا اور تعلیم گاہوں تک میں اس کے وجود کو معیوب قرار دیا جاتا تھا۔

یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں افسانے کے سلسلے میں سنجیدہ گفتگو قدرے تاخیر اور دھیمی رفتار سے شروع ہوئی، جس میں فن کے اصول وضوابط کو زیر بحث لانے کے بجائے اس وقت کے مروجہ اور عام خیال کے ردعمل کے طور پر افسانہ کے اصلاحی اور افادی پہلو پر زور دینے اور قاری کو اس فن سے رغبت دلانے پر زیادہ توجہ دی گئی۔ گویا ایک طرح سے ان ابتدائی مضامین

کی حیثیت افسانے کی تحسین وتقریظ یا ترغیب کی تھی تاہم اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان مضامین میں جا بہ جا فن کی تعریف اور اس کے اصول وقواعد متعین کرنے کی کوششوں کے علاوہ افسانہ نگاروں کو بعض مشورے بھی دیے گئے ہیں جن کا حاوی رجحان افسانہ سے تعلیمی اور اصلاحی خدمات کی انجام دہی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اردو میں افسانوی ادب کی تنقید بہت کم لکھی گئی۔ یہ شعبہ ہمیشہ سے نقادوں کی بے اعتنائی کا شکار رہا ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ نقادوں کی سہل انگاری ہو کہ بقول شخصے: ''افسانے کی تنقید کے لیے وسیع علم اور کثرت مطالعہ کی ضرورت ہوتی ہے۔'' ناول وافسانے کے سلسلے میں ناقدین کا متعصبانہ رویہ بھی اس کی ایک وجہ ہو سکتی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی صرف نظر نہ کیا جانا چاہیے کہ ہمارے بیشتر ناقدین اردو ادب سے مراد اردو شاعری اور تنقید سے مراد شاعری کی تنقید لیتے رہے ہیں۔ چنانچہ کمیت اور کیفیت دونوں اعتبار سے ہمارے یہاں شاعری کی تنقید کے مقابلے میں افسانے کی تنقید کی حیثیت ثانوی ہے۔ البتہ ابتداً عبدالقادر سروری اور احمد صدیق مجنوں گورکھپوری وغیرہ نے افسانے کی جو شعریات مرتب کرنے کی کوششیں کی ہیں وہ لائق ستائش ہے۔ ان کے بعد قابل ذکر نام ممتاز شیریں کا ہے لیکن ممتاز شیریں کے بعد سے آج تک اردو میں کوئی ایسا اہم نقاد پیدا نہیں ہوا جس نے خود کو افسانوی ادب کی تنقید کے لیے وقف کر دیا ہو۔ وقار عظیم اور احسن فاروقی نے اگرچہ افسانے پر بہت کچھ لکھا ہے لیکن بقول شہزاد منظر: ''یہ دونوں صحیح معنوں میں افسانے کے نقاد نہیں تھے۔ انہوں نے دوسری اصناف کے بارے میں بھی تنقیدیں لکھی ہیں۔ خصوصاً وقار عظیم تو آخری ایام میں شاعری کی تنقید اور تحقیق کے ہو کر رہ گئے تھے۔ اور انہوں نے افسانے کے بارے میں جو کچھ لکھا تھا وہ زیادہ تر ترجمہ اور درسی نوعیت کا تھا۔ البتہ محمد احسن فاروقی نے مغربی ناول کے بارے میں بعض بہت اچھے مقالات لکھے ہیں لیکن انہوں نے بھی اردو افسانہ کے بارے میں بہت کم لکھا ہے۔''

ان حضرات کے بعد فکشن کی تنقید لکھنے والوں کے ناموں کی ایک طویل فہرست ہے، جن میں بیشتر نقاد ادیبوں کی مدح سرائی میں مشغول نظر آتے ہیں۔ بعض لوگوں نے مصلحتاً تنقید

لکھی ہے، بعض اپنا مستقبل سنوارنے کے لیے لکھ رہے ہیں، بعض لوگوں کی تنقید تقریباتی ہے، بعض کی فرمائشی اور بعض نے اسے اپنے تعصبات کے اظہار کا ذریعہ سمجھا۔ کچھ لوگ فکشن کے حوالے سے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی توصیف وتوقیر کو افسانوی ادب کی تنقید سمجھ رہے ہیں۔

اس کتاب میں صرف ایسے تخلیق کاروں کے افکار سے بحث کی گئی ہے جن کی تحریریں ناول اور افسانے کے فن کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ مثلاً بات غالب سے شروع کرتے ہیں۔ اس بات کے شواہد موجود ہیں کہ غالب کو افسانوی ادب سے عشق تھااور کسی حد تک اس کی شعریات سے بھی انھیں دلچسپی تھی۔ خواجہ الطاف حسین حالی پہلے شخص ہیں جنھوں نے غالب کی نثر میں فکشن کی تکنیک کی دریافت کی تھی۔ ''یادگار غالب'' میں وہ یہ بھی تحریر کرتے ہیں کہ مرزا نے اخیر عمر میں ایک قصہ بھی لکھنا شروع کیا تھاجوان کی وفات کے باعث نامکمل رہ گیا۔ بعض لوگوں نے غالب کے دیوان میں مختصر افسانے کی نشاندہی کی ہے اور انھیں اردو کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا علامتی افسانہ نگار تک قرار دیا ہے۔ انتظار حسین کا خیال ہے کہ غالب کے خطوط میں معاشی ناول کے تمام اوصاف موجود ہیں۔ خود غالب کی گفتگو، ان کے بعض خطوط اور بالخصوص 'حدائق انظار' کی تقریظ سے یہ بات پوری طرح ثابت ہوجاتی ہے کہ داستانوں سے انھیں حد درجے رغبت تھی، وہ اس کی شعریات سے واقف تھے اور اس کی تنقید اور تجزیے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔

ڈپٹی نذیر احمد کا نظریۂ قصہ درس اخلاق کی لازمی صفت کے اصرار کی بناء پر بھلے ہی بعض حضرات کے نزدیک ناول قرار نہ پائے لیکن ہیئت اور فارم کی حد تک ان کا نظریہ عین ناول کے مطابق ہے۔ یہ بھی کہ ان کی فکشن کی تمام کتابوں میں ناول کے عناصر بہر طور موجود ہیں مثلاً پلاٹ، کردار، واقعات، مکالمے، نقطۂ نظر، شدت احساس اور بیانیہ۔ یہ طے ہے کہ ڈپٹی صاحب ناول کے فن سے واقف تھے تاہم وہ اسے 'لغو' سمجھتے تھے۔ ستم ظریفی یہہے کہ اصلاح و اخلاق کی باتوں کو بیان کرنے کے لیے انھوں قصے کے جس فارم کو اختیار کیا وہ نال کا فارم تھا

جسے وہ ناچ گانے اور نوٹنکی کے زمرے میں شامل کرتے تھے۔ البتہ جہاں جہاں انھوں نے اپنے نظریۂ قصے کی وضاحت کی ہے وہ اپنی آخری شکل میں ناول ٹھہرتا ہے۔

رتن ناتھ سرشار کا مضمون 'ناول نگاری' ان کے تنقیدی نظریات کا شناخت نامہ ہے۔ اس مضمون کے ذریعے انھوں نے داستان اور ناول کے فرق و امتیازات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ فکشن کی تقسیم کے لیے انھوں نے پرانے قصے کہانی، پرانے فیشن کا ناول اور جدید طرز اور انگریزی اصولوں پر مبنی ناول کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔

مولوی عبدالحلیم شرر کی رائے میں 'قصہ' ایشیائی اصل ہے جسے ہم سے مغرب والوں نے لیا اور اسے ہمیں ناول کی شکل میں واپس کیا۔ ان کی فکشن تنقید کا سارا زور اس بات پر ہے کہ ناول میں بہادری کے کارناموں، عظیم الشان ہستیوں، عروج و اقبال کے زمانے یا قابل فخر تہذیب و معاشرت کا بیان ہونا چاہیے۔ وہ مغربی ناولوں میں جدید عہد اور نئی معاشرت کے بیان کی توجیہ یہ کرتے ہیں کہ چونکہ ان کا زمانۂ حال ان کے ماضی سے زیادہ تابناک ہے اور ان کی قدیم تہذیب کے مقابلے میں نئی طرز معاشرت زیادہ قابل فخر ہے اس لیے وہ ان کا ذکر کرتے ہیں۔ شرر ناول میں عشق کے بیان کی وکالت کرتے ہیں اور دلیل کے طور پر قرآن میں بیان کردہ یوسف وزلیخا کے قصے کو پیش کرتے ہیں۔

چکبست کو فکشن کی معروضی اور تقابلی تنقید کا بانی کہا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا۔ انھوں نے پلاٹ کی تنظیم، کردار کے فطری ارتقاء اور حالات و ماحول کے حوالے سے کرداروں کی گفتگو اور ملبوسات کو بطور خاص اہمیت دی ہے۔ وہ اپنی تنقید میں اصولی بحث کرتے ہیں اور فنی تجزیے سے کام لیتے ہیں۔

مرزا محمد ہادی رسوا کی تنقید زیادہ واضح، منضبط اور مانوس شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ انھوں نے ناول کی ہیئت، اس کے پلاٹ، کردار اور مکالمے کے تعلق سے عمدہ اور سامنے کی گفتگو کی ہے۔ یہ پہلے شخص ہیں جو ناول کو موجودہ زمانے کی تاریخ سے تعبیر کرتے ہیں، تنقید میں ناول کی زبان کو بحث کا موضوع بناتے ہیں اور ناول میں کہانی کی یکسانیت پر سخت

اعتراض کرتے ہیں۔

فکشن کی تنقید میں سید سجاد حیدر یلدرم کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار ناول میں عام آدمی اور غیر تعلیم یافتہ لوگوں کی زندگی کی پیش کش کی وکالت کی۔ وہ ناول کے معیار کا تعین موضوعات کے لحاظ سے کرتے ہیں مثلاً 'مقصدی ناول'، 'تاریخی ناول'، 'جاسوسی ناول' اور 'انسانی فطرت پر مبنی ناول' وغیرہ۔ وہ ناول میں عشق کی شمولیت اور حقیقت کی عکاسی کو بھی اپنی تنقید کا موضوع بناتے ہیں۔

پریم چند سے ہمارے یہاں مختصر افسانے کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ انھوں نے حقیقت نگاری اور مثالیت پسندی پر اچھی گفتگو کی ہے۔ ساتھ ہی تاریخ اور ادب کے تقابل کے ذریعے حسن اور صداقت کی بحث کرتے ہیں اور اس حوالے سے کہانی کے مقام کے تعین کی کوشش بھی۔ پریم چند کے بعد مختصر افسانے پر کئی لوگوں نے لکھا لیکن ان لوگوں کے مقابلے میں پریم چند کے خیالات میں تازگی اور ان کی تنقید میں پختگی اور علمیت کا احساس دوسروں کی بہ نسبت کہیں زیادہ توانا ہے۔

مجنوں گورکھ پوری کی اقلیم تنقید میں داستان، ناول اور مختصر افسانے سبھی شامل ہیں۔ مجنوں صاحب ان ناقدوں میں سے ہیں جنھوں نے اردو میں فکشن کی نظریاتی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ ان کی تنقید فکشن کے عناصر کی تعریف اور ان کے حدود کے تعین سے آگے کی ہے۔ یہ فکشن کے مقصد، فکشن نگار کے تخیل اور مشاہدے، پلاٹ کی معیار بندی، واقعات کی منطقیت، کرداروں کی انفرادیت اور فکشن کے اسلوب کو اپنے تنقیدی مباحث میں شامل کرتے ہیں۔

فیض احمد فیض اپنی تنقید میں ناولوں کی تعداد، ان کے معیار اور پلاٹ سازی کے طریقۂ کار سے بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ فکشن کی رومانیت اور واقعیت سے بھی بحث کرتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، مولوی عبدالحلیم شرر اور پریم چند کے فن پر انھوں نے بے حد عمدہ، بیباک اور مدلل گفتگو کی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کے اصلاحی ناولوں میں مولوی اور آرٹسٹ کی مسلسل ہاتھا پائی ہوتی رہتی ہے اور آرٹسٹ عام طور سے

جیت جاتا ہے، اور یہ پتے کی بات بھی کہ لکھتے ہیں کہ ان کے ناول کا ویلین ہی دراصل ان کے ناول کا ہیرو قرار پاتا ہے۔ پریم چند کے فنی طریقۂ کار سے متعلق جیسی حقیقی گفتگو فیض نے کی ہے ویسی توفیق کسی اور ناقد کو نہیں ہوئی۔

بیسویں صدی کی فکشن تنقید میں ممتاز شیریں کا نام بے حد اہم اور حد درجے نمایاں ہے۔ ممتاز شیریں سے ہی فکشن کی جدید تنقید کا آغاز ہوتا ہے اور انھیں کے ہاتھوں جدید فکشن تنقید بام عروج کو بھی پہنچتی ہے۔ انھوں نے ناول اور افسانے میں تکنیک کے تنوع پر تفصیلی بحث کی، اردو افسانے پر مغربی افسانے کے اثرات کا بھرپور جائزہ لیا، ناول اور مختصر افسانے کے مقابلے میں 'طویل مختصر افسانے' کے فرق و امتیازات متعین کیے، فکشن میں تقابلی تنقید کو وسعت دی، مختلف نظریات ور جحانات کے تجزیے کیے، سال بہ سال شائع ہونے والے افسانوں کے جائزے کی روایت ڈالی، سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی کے حوالے سے فنکار کے منصب و منہاج اور فن کے اصول و آداب متعین کرنے کی کوششیں کیں اور فسادات پر لکھے گئے افسانوں میں فکر، فن، مقصد اور فارمولے کے تعلق سے سیر حاصل بحث کی اور افسانوں میں ان کی شناخت بھی کی۔ قرۃ العین حیدر، عصمت، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، بیدی اور منٹو کے فن کے حوالے سے اولین بنیادی باتیں کیں جن کی بازگشت آج تک کے ناقدوں کی تحریروں میں گونج رہی ہیں۔ پہلی بار ممتاز شیریں نے فکشن تنقید کے نئے ٹولس استعمال کیے، بیان، بیانیہ، راوی اور روئداد کے مباحث کے ذریعے اردو کی فکشن تنقید کو پُر ثروت اور جدید بنایا اور اسے مغربی تنقید کے مقابل لا کھڑا کیا۔ اور کیا یہ اہم اور قابل اعتراف بات نہیں ہے کہ مجنوں گورکھپوری، پروفسر وقار عظیم، پروفیسر احتشام حسین اور پروفسر آل احمد سرور جیسے فکشن کے ناقدوں کی صف میں وہ سب سے بلند اور ممتاز مقام پر فائز ہیں۔

یہ کتاب اس نوع کے مضامین کی پہلی جلد ہے جس میں بارہ تخلیق کار ناقدین پر تیرہ مضامین شامل ہیں۔ ان تمام مضامین میں تین باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان سے اردو کی فکشن تنقید کے ارتقا کی تاریخ مرتب ہوتی ہے۔ دوسرے ان سے فکشن کے اصول ونظریات

اور مباحث کا تعین ہوتا ہے اور تیسرے یہ کہ ان سے تخلیق کاروں کی تنقیدی صلاحیتوں کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ وہ فن کو کیا سمجھتے تھے اسے کیسے دیکھ اور برت رہے تھے۔ ان مضامین کو ہر اچھے تخلیق کار کے اندر ایک کھرے نقاد کی دریافت کی تحریک کا آغاز بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہی اس کتاب کی اشاعت کا مقصد ہے اور جواز بھی۔

اس میں شامل تخلیق کاروں کی فہرست کسی بھی طرح مکمل نہیں لیکن اس بات کی غماز ضرور ہے کہ ان کے واضح اور معروضی خیالات سے فکشن تنقید کی راہیں روشن ہوئی ہیں۔

یہ اعتراف لازم ہے کہ پروفیسر قاضی افضال حسین، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر نیر مسعود، پروفیسر قاضی جمال حسین، مرحوم وارث علوی، جناب اقبال مجید، جناب زبیر رضوی، مرحوم مظہر امام، پروفیسر عبدالحق، جناب عابد سہیل، پروفیسر شمس الحق عثمانی اور چند دوستوں کی ہمت افزائیوں نے یہ مضامین لکھنے کا حوصلہ بخشا اور انھیں شائع کروانے کی جرأت بھی عطا کی۔

ابوبکر عبّاد
شعبۂ اردو
دہلی یونی ورسٹی، دہلی

۱۵ر جنوری ۲۰۱۴ء

غالب اور فکشن کی تنقید

مرزا غالب نے اشعار کی تشریح میں جو نکات پیدا کیے ہیں اس سے ان کے تنقیدی شعور کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ نیز شعر گوئی، شعر کی تفہیم اور زبان وادب کے دوسرے مسائل سے دلچسپی بھی ان کے انتقادی ذہن کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ انھوں نے بعض کتابوں پر جو تقریظیں لکھی ہیں وہ بھی ان کی تنقیدی بصیرت کا ثبوت ہیں۔ اور شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ مرزا غالب نے اپنے خطوط میں لفظ کی اصل حیثیت، اس کے محل استعمال، معنی کے تعین، جملوں کی ساخت اور شعر کے محاسن ومعائب سے بحث کی بلکہ شاگردوں کے کلام کی اصلاح میں جو تبدیلیاں کیں ان کی ایسی وجوہ بھی بیان کیں جس سے ان کے تنقیدی شعور کی بالیدگی کا اظہار ہوتا ہے۔

اس بات کے شواہد موجود ہیں کہ غالب کو افسانوی ادب سے عشق تھا اور کسی حد تک اس کی شعریات سے بھی انھیں دلچسپی تھی۔ غالب کے افسانوی ادب کی تنقید کے تعلق سے کئی لوگوں نے گفتگو کی ہے اور ان کے اعلیٰ تنقیدی شعور کا اعتراف کیا ہے۔ لیکن یہ بحث علمی سنجیدگی اور ادبی غیر جانبداری کے بجائے افراط وتفریط کا شکار ہوگئی۔ بعض حضرات نے البتہ غالب کی تنقیدی بصیرت کا قرار واقعی جائزہ لینے کی سعی کی ہے، جن میں مظفر علی سید، یوسف سرمست، انتظار حسین، آصف فرخی اور پروفیسر نذیر احمد کے نام قابل ذکر ہیں۔

پروفیسر نذیر احمد یہ تو اعتراف کرتے ہیں کہ غالب کی تقریظوں میں تنقیدی بصیرت موجود ہے لیکن ساتھ ہی ان کا یہ بھی خیال ہے کہ تنقیدی بصیرت کے باوجود ''غالب کو کسی خاص تنقیدی نظریے کا حامل نہیں کہا جاسکتا، اور اسی وجہ سے انھیں نقاد بھی قرار نہیں دے سکتے اس لیے کہ تنقید ایک فن ہے، اس کے اپنے اصول ونظریات ہیں۔ غالب کے تنقیدی خیالات ان تقاضوں کو پورا نہیں کرتے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نقد الشعر میں وہ بڑا درجہ رکھتے تھے[1]۔ گویا پروفیسر نذیر احمد غالب کو ناقد سخن تو تسلیم کرتے ہیں مگر تنقید کے معروف اصول ونظریات پر پورا نہ اترنے کے باعث وہ انھیں نقاد ماننے سے گریز کررہے ہیں۔ اس کے برعکس مظفر علی سید خواجہ بدرالدین امان کے ترجمے پر غالب کی تقریظ کے اس جملے ''داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے...'' کو اردو میں افسانوی ادب کی تنقید کا آغاز سمجھتے ہیں۔ وہ ایک سوال کے جواب میں کہتے ہیں:

> بھئی ہم سے بہت پہلے جب کہ جدید فکشن کا، واقعیت پسند فکشن کا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ادبی فکشن کا بھی رواج نہ ہونے کے برابر تھا تو غالب نے 'بوستان خیال' کے ایک ترجمے پر رائے دیتے ہوئے یہ فقرہ لکھا تھا کہ داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے... یہ اردو میں فکشن کرٹسزم کا نقطۂ آغاز ہے۔[2]

بعض نقادوں نے غالب کے مذکورہ جملے سے تنقید کی ابتدا کو دور کی کوڑی لانے کے مترادف قرار دیا اور سخت معترض ہوئے مگر آصف فرخی نے میانہ روی اختیار کرتے ہوئے مظفر علی سید کے اس خیال کی توثیق کی اور یہ رائے دی کہ ''غالب کے اعزاز کو بہر کیف بحال ہونا چاہیے کہ وہ اردو میں افسانوی ادب کے اولین نقادوں میں سے ایک ہیں''۔[3]

کچھ لوگوں نے غالب کے دیوان میں جا بجا مختصر افسانے کی نشاندہی کی اور یہ دعویٰ کیا

کہ مرزا غالب اردو کے سب سے پہلے اور سب سے بڑے علامتی افسانہ نگار ہیں، اور یہ کہ ''علامتی افسانے کی معراج جس نوع کی پیکر تراشی ہے وہ غالب کا ایک انداز ہے۔اور اس کا مطالعہ علامتی افسانہ نگار کے لیے تنقید کی درجن بھر کتابوں سے زیادہ سود مند ہے''۔[۴]

ڈاکٹر احسن فاروقی افسانہ پر بحث کرتے ہوئے افسانوی بیان کی مختلف شکلوں یعنی ناول، ناولٹ اور مختصر افسانے کی وضاحت کے لیے غالب کے اس شعر سے مدد لیتے ہیں:

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

اور یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس شعر میں حجم اور ہیئت کی تبدیلی سے افسانہ کی مذکورہ اقسام بننے کے پورے امکانات موجود ہیں۔

آصف فرخی کی نظر افسانے سے غالب کی شیفتگی کی تلاش میں غالب کے خطوط پر جا کر ٹھہرتی ہے، جہاں سے بقول ان کے ''افسانے کا لب بام بس دو چار ہاتھ ہی رہ گیا ہے''۔[۵]

اس زاویے سے انتظار حسین نے بھی غالب کی شخصیت کے اس پہلو کا جائزہ لیا ہے، ان کے مطابق ''بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل'' والے شعر میں جس وسعت بیان کی خواہش کی گئی ہے وہ نثری صنف ہے۔انتظار حسین اس بات پر شدید اصرار کرتے ہیں کہ اُس وقت اردو میں اگر ناول کی صنف موجود ہوتی تو غالب بیان کا یہی پیرایہ اختیار کرتے:

> غالب کے شعر 'بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل' کا مطلب بالعموم یہ سمجھا گیا ہے کہ غالب شعر کے میدان میں کسی ایسی فارم کے متلاشی تھے جہاں انھیں بیان کی وسعت میسر آسکتی۔مگر اردو شاعری میں خالی غزل تو نہیں تھی اور اصناف بھی تھیں، غالب نے ان اصناف کو کیوں نہیں آزمایا۔مثنوی لکھتے اور میر حسن بن جاتے، رزمیہ لکھتے اور فردوسی

> بن جاتے۔اصل میں غالب کو جو تجربہ پریشان کر رہا تھا وہ اپنے بیان کے لیے وسعت، شاعری میں نہیں کہیں اور مانگ رہا تھا۔وہ تجربہ اپنے اظہار کے لیے شعری صنف کا نہیں بلکہ کسی نثری صنف کا متقاضی تھا۔غالب کے اس تجربہ کو اگر ہم سمجھ لیں تو پھر بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ غالب کو اپنے بیان کے لیے جس وسعت کی تلاش تھی وہ انھیں ناول ہی میں میسر آسکتی تھی ،مگر ناول کی صنف اردو میں ہنوز ایک نادریافت علاقہ تھی۔[6]

انتظار حسین اس اشکال کا کہ ''بیان کے لیے وسعت تو داستان میں بھی میسر آسکتی ہے اور غالب کو داستان سے اچھی خاصی دلچسپی بھی تھی ،پھر انھوں نے اس طرف کیوں توجہ نہیں کی؟'' یہ کہ کر ازالہ کر دیتے ہیں کہ غالب کا تجربہ اور قسم کا تھا۔غالب کے لیے وہ تہذیب ایک تجربہ بن گئی تھی جس کا نقطۂ عروج دلّی شہر تھا۔یہ شہر اپنی گلی کوچوں ،اپنے بازاروں، اپنی حویلیوں اور اپنی خلقت کے ساتھ غالب پر ایک تخلیقی تجربے کی صورت وارد ہوا تھا۔اور وہ اسے اس طور بیان کرنا چاہتے تھے کہ وہ اپنے عہد کی تہذیب اور معاشرت کا استعارہ بن جائے۔داستان میں ہم عصر زندگی کو بیان کرنے کی کوئی روایت نہیں تھی، لہٰذا ناول کی صنف ہی اس بیان کی متحمل ہوسکتی ہے۔انتظار حسین اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ غالب دلّی کے حوالے سے جو معاشتی ناول لکھنا چاہتے تھے وہ خطوط کی صورت میں بکھر گیا۔اور یہ کہ غالب کے خطوط میں معاشی ناول کے تمام اوصاف موجود ہیں۔یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> شہر کے حوالے سے معاشرتی ناول لکھنے کی روایت اب ہمارے لیے جانی بوجھی چیز ہے مگر اس وقت تک بیان کا یہ علاقہ دریافت نہیں ہوا تھا۔اس علاقے کو اس زمانے میں آگے پیچھے دو شخصیتوں نے دریافت کرنے کی کوشش کی،ایک غالب نے اور ایک سرشار نے۔سرشار کے

> لیے لکھنؤ اپنے تہذیبی رنگ و بو کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بنا۔اس شخص نے اس تجربے کے زور سے داستان کی روایت سے نکل کر معاشرتی ناول کی طرف پیش قدمی کی، مگر 'فسانۂ آزاد' بیچ میں ہی رہ گیا۔غالب دلّی کے حوالے سے جو معاشرتی ناول لکھنا چاہتے تھے وہ اس صنف کے نظروں سے اوجھل ہونے کی وجہ سے خطوط کی صورت میں بکھر گیا۔ان خطوط کو پڑھیے اور دیکھیے کہ ان میں ایک پورے معاشرتی ناول کی بساط بچھی ہوئی ہے۔ ۷

یہ تمام قضایا قائم کرنے کے بعد انتظار حسین دعویٰ کرتے ہیں کہ نئے اردو فکشن کی تاریخ غالب سے شروع ہوتی ہے۔اور یہ کہ فکشن کی نثر اپنا اولین اظہار غالب کے خطوط میں کر چکی تھی:

> غالب کی نثر حقیقت نگاری کے اسلوب میں ہے اور اردو میں نئے فکشن کی روایت نے غلط یا صحیح اسی اسلوب سے آغاز کیا۔اس لیے میں نے عرض کیا کہ نئے اردو فکشن کی تاریخ غالب سے شروع ہوتی ہے،اور اس نثر نے جو آگے چل کر اردو ناول اور افسانے میں پھلی پھولی غالب کے خطوط میں اپنا اولین اظہار کیا۔ ۸

گویا انتظار حسین کے مطابق خیال رمواد اور زبان و اسلوب کے اعتبار سے فکشن کے ابتدائی نقوش مرزا کے خطوط میں موجود ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ فکشن کے ان ناقدوں سے بہت پہلے مولانا الطاف حسین حالی نے مرزا غالب کی نثر میں فکشن کی تکنیک کی نشاندہی کی تھی۔وہ ان کے خطوط سے متعلق گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مغربی طریقے پر جو قصے لکھے جاتے ہیں ان میں اکثر اس قسم کے سوال

وجواب ہوتے ہیں جیسا کہ مرزا کی تحریروں میں ہم اوپر دکھا چکے
ہیں۔ مگر وہاں ہر سوال وجواب کے سرے پر سائل ومجیب کا نام یا ان
کے ناموں کی کوئی علامت لکھ دی جاتی ہے؛ ورنہ یہ نہیں معلوم ہوسکتا کہ
سوال کہاں ختم ہوا اور جواب کہاں سے شروع ہوا؟ مرزا ایسے موقعوں
پر سائل ومجیب کا نام نہیں لیتے اور نہ ان کے نام کی علامت لکھتے ہیں،
مگر سوال جواب کے ضمن میں ایک ایسا لفظ لے آتے ہیں جس سے
صاف معلوم ہوجاتا ہے کہ سوال کیا ہے؟ اور جواب کیا ہے؟[9]

غالب کو سب سے پہلا علامتی افسانہ نگار، یا نئے اردو فکشن کی تاریخ کا باوا آدم، یا افسانے کا ناقد اول قرار دینا یقیناً محل نظر ہے اور ان مسائل پر بحث کی کافی گنجائش ہے لیکن اس میں شبہ نہیں کہ غالب کو داستانوں سے حد درجہ رغبت تھی۔ تعجب ہے کہ غالب کی شخصیت کے اس اہم اور دلچسپ پہلو پر اب تک ہمارے ناقدین ومحققین نے کوئی خاص توجہ کیوں نہیں دی۔ داستان سے متعلق مرزا غالب نواب کلب علی خاں بہادر کے نام اپنے ایک خط مورخہ ۲۱/اگست ۱۸۶۵ء میں لکھتے ہیں:

داستان حمزہ قصہ موضوعی ہے۔ شاہ عباس ثانی کے عہد میں ایران کے
صاحب طبعوں نے اس کو تالیف کیا ہے۔ ہندوستان میں 'امیر حمزہ کی
داستان' اس کو کہتے ہیں اور ایران میں 'رموز حمزہ' اس کا نام ہے۔ دو سو
کئی برس اس کی تالیف کو ہوئے۔ اب تک مشہور ہے اور ہمیشہ مشہور
رہے گا۔

اس بات کی بھی شہادت ملتی ہے کہ غالب کے یہاں داستان گوئی کی محفلیں منعقد ہوا کرتی تھیں اور غالب اس کا بطور خاص اہتمام کرتے تھے۔ قربان علی سالک کے نام اپنے ایک خط مرقومہ ۱۱/جولائی ۱۸۶۶ء میں لکھتے ہیں ''محمد مرزا پنجشنبہ اور جمعے کو داستان کے وقت

آ جاتا ہے۔رضوان ہر روز شب کو آتا ہے"۔ میر مہدی مجروح کے نام ایک خط میں داستانوں سے اپنے شغف کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> مولانا غالب علیہ الرحمہ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جزو کی کتاب امیر حمزہ کی داستان کی،اور اسی قدر حجم کی ایک جلد بوستانِ خیال کی آ گئی ہے۔سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانے میں موجود ہیں۔دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں،رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔[10]

چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں،"رجب علی بیگ سرور نے جو 'فسانۂ عجائب لکھا ہے، آغازِ داستان کا شعر اب مجھ کو بہت مزہ دیتا ہے:

یادگارِ زمانہ ہیں ہم لوگ
یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

مصرع ثانی کتنا گرم ہے'یاد رکھنا' فسانے کے واسطے کتنا مناسب ہے"۔[11]

نواب کلب علی خاں کے نام ایک قصیدے میں غالب نے داستان امیر حمزہ کی متعدد تلمیحات نہایت عمدگی سے استعمال کی ہیں، یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ داستان پر مبنی اس پورے قصیدے کا اسٹرکچر علامتی ہے۔اور یہ غالب کی محض ذہنی اپج اور بذلہ سنجی کا نمونہ ہی نہیں بلکہ بقول آصف فرخی داستان کی تفہیم اور اس کے مطالعے کو تخلیقی سطح پر بروئے کار لانے کی ایسی انوکھی کوشش ہے کہ داستان کی تنقید میں ایسی کوئی اور مثال نہیں ملتی"۔اس قصیدے کے ساتھ غالب نے نواب رامپور کو اس مضمون کا ایک خط بھی لکھا تھا:

> آپ کے اس تکیہ دار روزینہ خوار فقیر نے آپ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا ہے، مشتمل اس التزام پر کہ تشبیب کی ابیات اور مدح کے اشعار

> حمزہ و اولاد حمزہ و زمرد شاہ وغیرہ، یا ان کے معالات و حالات کا ذکر درمیان آئے۔ سو وہ قصیدہ آج اس خط کے ساتھ ارسال کرتا ہوں۔۔ امید ہے کہ حضرت اس کو پڑھ کر محظوظ ہوں۔ خدا آپ کو قیامت تک سلامت رکھے۔ مگر جب تک 'امیر حمزہ' کا قصہ مشہور رہے گا یہ قصہ بھی شہرت پذیر رہے گا۔[12]

مولانا الطاف حسین حالی کی روایت کے مطابق مرزا نے اخیر عمر میں ایک قصہ بھی لکھنا شروع کیا تھا جو ان کی وفات کے باعث نامکمل رہ گیا۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> مرزا کی نثر میں زیادہ تر خطوط و رقعات ہیں؛ چند تقریظیں اور دیباچے ہیں، اور تین مختصر رسالے ہیں... اس کے سوا چند اجزا ایک ناتمام قصے کے بھی ہیں جو مرزا نے مرنے سے چند روز پہلے لکھنا شروع کیا تھا۔[13]

غالب محض داستانوں کے عاشق ہی نہیں، داستان شناس اور اس فن کے نقاد بھی تھے۔ غالب کے زمانے میں افسانے کی تنقید بقول آصف فرخی 'دشت امکاں' تھی مگر سچ تو یہ ہے کہ اس دشت میں بھی غالب کے نقشِ پا نمایاں ہیں۔

فکشن سے متعلق غالب کے تنقیدی خیالات دو مواقع پر ظاہر ہوئے ہیں۔ پہلی مرتبہ تو تب جب ۱۸۵۴ء میں مرزا رجب علی بیگ سرور دلی گئے اور غالب سے ان کی ملاقات ہوئی۔ مرزا رجب علی بیگ نے دوران گفتگو اپنی مایۂ ناز تصنیف 'فسانۂ عجائب' پر ان کی رائے جاننا چاہی تھی۔ لیکن اس وقت تک غالب اس سے بے خبر تھے کہ فسانۂ عجائب مرزا رجب علی بیگ سرور کی ہی تصنیف ہے۔ ان دونوں حضرات کی گفتگو ملاحظہ فرمایئے:

> سرور: مرزا صاحب اردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے؟

غالب: چار درویش کی۔

سرور: اور فسانۂ عجائب کیسی ہے؟

غالب: اجی لاحول ولا قوۃ، اس میں لطف زبان کہاں؟ ایک تک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے۔[۱۴]

غالب کا تنقیدی شعور تسلیم، مگر مذکورہ گفتگو کو ان کی فکشن کی تنقید کے طور پر زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی، کہ مرزا رجب علی بیگ سرور نے ان سے صرف اچھی نثر کے بارے میں استفسار کیا تھا اور چونکہ غالب خود سادہ نثر کے حامی اور میرامن کی طرح وہ بھی — کم از کم خطوط کی حد تک — بول چال کی زبان اور مکالمہ کے موجد ہیں، اس لیے انھوں نے 'باغ و بہار' کو طبیعت سے مناسبت کی بنا پر اپنی پسند بتائی، اور مرصع نثر کے بارے میں پوچھے جانے پر قدرے شدت کے ساتھ اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا۔ اس کے باوجود اگر اس گفتگو کو غالب کی فکشن تنقید پر منطبق کیا جائے تو کہنا چاہیے کہ غالب آسان اور پر لطف زبان کو افسانے کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں، لیکن اس سے اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں ان کے تنقیدی امتیازات میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا، اس عہد کی تنقید کا عام مزاج زبان کی تحسین تھا، اس بات سے قطع نظر کہ ناقد یا مبصر کو زبان کا حسن سادہ اسلوبِ نگارش میں نظر آتا ہے یا مرصع بیان میں۔

دوسری جگہ جہاں غالب نے افسانے سے متعلق اپنا نظریہ بیان کیا ہے، وہ خواجہ بدرالدین امان دہلوی کا 'بوستانِ خیال' کا اردو ترجمہ 'حدائق انظار' ہے، جس پر انھوں نے ۱۸۶۶ء میں تقریظ لکھی تھی۔ تقریظ کو کم و بیش رسمی اور فرمائشی چیز سمجھا جاتا رہا ہے، اس لیے ان کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی جاتی۔ غالب کی یہ تقریظ بھی اس عمومیت سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ تقریظ کے آخر میں وہ خود لکھتے ہیں:

بعد اختتام نگارش غالب فلک زدہ سے دیباچہ لکھنے کی آرزو کی ... بھتیجا اور پیارا بھتیجا، ناچار بجز خامہ فرسائی کے کچھ نہ بن آئی۔

بہر حال محرک کچھ بھی رہا ہو تقریظ اپنے مواد اور اپنی لفظیات کے باعث اہم اور قابل توجہ ہے۔ یوں تو یہ تقریظ مختصر ہے مگر انتہائی جامع اور داستان کی تنقید میں بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں مرزا غالب نے داستان کے جن کلیدی اجزا کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس کی جو صفات بتائی ہیں، ہمارے جدید نقادوں کے یہاں بھی انھیں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

داستان زبانی بیانیہ ہے اور اس کا حسن تحریر کے مقابلے تقریر میں زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے۔ غالب کی مذکورہ تحریر استعاراتی پیکر سے شروع ہوتی ہے، جس میں انھوں نے 'نطق'، یعنی زبانی بیانیہ، یعنی داستان کو ''لعبت دلفریب'' اور ''پیکر ہوشربا'' سے استعارہ کیا ہے:

> اگر نفس ناطقہ کو حق نے بصورتِ انسان پیدا کیا ہوتا، تو ہم اس صورت میں کیونکر کہیں کہ کیا ہوتا۔ اس لعبتِ دلفریب کی نظارگی سے بے بادہ مست ہو جاتے۔ اور یہ پیکر ہوشربا دیکھ کر اہل معنی یک قلم صورت پرست ہو جاتے۔ [15]

اس کے بعد انھوں نے خالص تنقیدی زبان استعمال کی ہے اور داستان کے تعلق سے کئی اہم مباحث اٹھائے ہیں۔ غالب نے فنِ داستان میں جن بنیادی عناصر کی نشاندہی کی ہے وہ ہیں؛ بزم، رزم، سحر و طلسم، حسن و عشق اور عیاری:

> واہ ری بزم و رزم و سحر و طلسم اور حسن و عشق کی گرمی ہنگامہ۔ معزالدین کی اگر طلسم کشائیاں سنیں تو امیر حمزہ کی یہ صورت ہو کہ اپنی صاحب قرانی کو ڈھونڈتے پھریں اور کہیں پتہ نہ پائیں۔ ابوالحسن کی عیاریوں کے جوہر اگر دیکھیں تو خواجہ عمرو کو یہ حیرت ہو کہ زیرہ کی سی آنکھیں کھلی کی کھلی رہ جائیں۔

داستان کے کلیدی عناصر یا اس اہم اجزا کی نشاندہی کے بعد غالب داستان کی ان

صفات کا ذکر کرتے ہیں جو درحقیقت داستان کی شناخت ہیں:

۱۔ ان دیکھی جگہوں اوران سنی چیزون کا بیان

۲۔ بادشاہ کی عظمت وشان اوراس کے رعب ودبدبہ کا بیان

۳۔ شعبدہ بازی

۴۔ حیرت انگیزی

۵۔رنگین ادائیوں کا بیان

۶۔ عریانی

۷۔ خود پرستی اور زور آزمائی کا بیان

۸۔ مسلمانوں اور کافروں کی جنگ کا احوال

۹۔ مسلمانوں کی اچھائی اور کافروں کی برائی

۱۰۔ نتیجے کے طور پر مسلمانوں (خیر) کی فتح اور کافروں (شر) کی شکست۔

نیز وہ ایک صفت داستان نویسی کی یہ بھی بتاتے ہیں کہ جب داستان —جو دراصل زبانی بیانیہ ہے— ضبط تحریر میں لائی جائے تو عبارت آرائی ترک کرکے سہل اور عام فہم زبان استعمال کی جانی چاہیے۔یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے جہاں وہ خواجہ امان کے ترجمے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> معزالدین فیروز بخت کی کشور کشائیاں،ابوالحسن جوہر کی نیرنگ نمائیاں عجائبات حکیم قطاس کی حیرت فزائیاں ،ملکہ نور بہار کی رنگین ادائیاں ،جمشید خود پرست کی زور آزمائیاں،زار منکوس منحوس کی بے حیائیاں، مسلمین وکفار کی لڑائیاں، مسلمانوں کی بھلائیاں ،کافروں کی برائیاں فارسی سے اردو میں لے آیا۔..عبارت آرائی کو ترک کیا

ہے، گویا تقریر کو پیرایۂ تحریر دیا ہے۔[۱۶]

مرزا غالب نے داستان کا تاریخ سے تقابل کیا ہے، دونوں کے فرق کو واضح کیا ہے اور بالآخر تاریخ کے مقابلے میں داستان کی حمایت کی ہے:

> سیر و تواریخ میں وہ دیکھو جو جو تم سے سینکڑوں برس پہلے واقع ہوا۔ افسانہ و داستان میں وہ کچھ سنو کہ کبھی کسی نے نہ دیکھا نہ سنا۔ ہر چند خرد مند بیدار مغز تواریخ کی طرف بالطبع مایل ہونگے لیکن قصہ کہانی کی ذوق بخشی و نشاط انگیزی کے بھی دل سے قائل ہوں گے۔

یہ حیرت انگیز اتفاق ہے کہ ہینری جیمز اپنے ۱۸۸۴ء کے ایک مضمون میں یہ کہہ کر افسانے کا دفاع کرتے ہیں کہ ''یہ دروغ گوئی کا ناپسندیدہ فعل نہیں ہے اور نہ ہی یہ بد اخلاقی کی طرف مائل کرتا ہے'' تقریباً اسی زمانے میں ولیم ڈین ہویلز امریکی قارئین کو یہ کہہ کر ناول کا قائل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ ''اس میں اپنے زمانے کی تاریخ پنہاں ہوتی ہے''۔[۱۷]

اور یہی دلیل فرانس کے واقعیت نگاروں نے اختیار کی۔ ظاہر ہے غالب کے سامنے یہ سب مباحثے نہ تھے اس کے باوجود وہ فکشن کو تاریخ کے برابر لا کھڑا کرتے ہیں۔ اس طرح غالب ان لوگوں کے مقابلے زیادہ فراخ دل اور روشن خیال نظر آتے ہیں، جنھوں نے تاریخ کے ساتھ تو ایک سنجیدہ قسم کی دلچسپی یا رابطہ قائم رکھا ہے، لیکن فکشن کو لغو، مخرب اخلاق اور مافوق العقل بتا کر نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ یہی نہیں غالب افسانے کی حمایت میں تاریخ سے دلیل لاتے ہیں کہ تاریخ بھی داستان کی طرح محیر العقول ہو سکتی ہے اور ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> کیا تواریخ میں ممکن الوقوع حکایات نہیں؟ ناانصافی کرتے ہو، یہ کچھ بات نہیں، سام اپنے فرزند کو پہاڑ پر پھکوائے سیمرغ اسے اپنے گھونسلے میں اٹھا لائے۔ پرورش کر کے پہلوان بنائے۔ آداب حرب وضرب

> سکھائے۔ پھر جب رستم اسفندیار کے لڑائی سے گھبرائے زال اس اسم با مسمّیٰ کو بلائے۔ سیمرغ گرداں کبوتر کی طرح سیٹی کی آواز سنتے ہی چلا آئے اور اپنی بیٹ کے لیپ سے یا کسی اور دوا سے رستم کے زخم اچھے کرکے ایک تیر دوشاخہ دیکر تشریف لے جائے۔ رستم دس برس کی عمر میں مست ہاتھی کو ہلاک کرے، جب چشم بد دور، جوان ہوکر دیو سپید کو تہہ خاک کرے۔[۱۸]

دلچسپ بات یہ ہے کہ داستان کے برخلاف تاریخ کو سیدھے سپاٹ واقعات کا مجموعہ سمجھنے والوں کو ناانصافی کا طعنہ دیتے ہوئے غالب نے تاریخ سے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ تمام تر فردوسی کے 'شاہنامہ' یعنی افسانوی ادب سے ہیں، کہ دوسرے کلاسیکی شعراء کی طرح غالب بھی 'شاہنامہ' کو تاریخی طور پر مستند سمجھتے تھے۔ اس طرح گویا داستان وافسانہ کو اپنے اثبات کے لیے تاریخ کی احتیاج نہیں ہے۔ اور اگر تاریخی اعتبار سے 'شاہنامہ' کو غیر مستند مان لیا جائے (جو یقیناً غیر مستند ہے) تو بھی تاریخ کے صفحات داستان وافسانہ جیسے حیرت انگیز واقعات سے خالی نہیں ہیں۔ اگر غالب ان تاریخی واقعات سے واقف ہوتے تو غالب کی مثالیں یہ نہیں کچھ اور ہوتیں۔

دراصل تاریخ اور افسانہ میں جو فرق ہے وہ یہ کہ تاریخ میں صرف وہ واقعات مذکور ہوتے ہیں جو واقع ہو چکے ہیں، اور افسانے میں ان واقعات کا بھی ذکر ہوتا ہے جو ممکن الوقوع ہوں۔ یوں اگر افسانے کی عمارت تاریخی بنیاد پر نہ بھی کھڑی کی جائے تو بھی افسانے میں تاریخیت کا امکان بلکہ تاریخ بننے کی پوری صلاحیت موجود ہوتی ہے (مرور زمانہ کے بعد ہی سہی) اور تاریخ افسانویت کے عنصر سے خالی نہیں ہوتی۔ اس طرح افسانہ، تاریخ سے کئی جہتوں میں ہم آہنگ ہے۔ لہٰذا غالب کا تاریخ کے مقابلے میں افسانے کی حمایت کرنا بجا ہے۔

غالب اس اہم نکتے کی بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مبنی بر تاریخ ہونے کے باوجود قصہ گوئی کی بنیادی صفت حقیقت یا واقعیت سے قربت نہیں بلکہ قوت اختراع ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> فرعون کا دعویٰ خدائی مشہور ہے، شداد ونمرود کا بھی تواریخ میں ایسا ہی مذکور ہے۔ اگر اہل طبیعت ایک پہلوان زبردست حمزہ دیو کش رستم جیسا قرار دیں اور زمرد شاہ گمراہ دعویٰ خدائی کرنے والا مثل نمرود گھڑ لیں۔ گو ایک ڈھکوسلا بنایا ہے مگر اچھا بنایا ہے۔ انھیں روایات کا چربہ اٹھایا ہے مگر اچھا اٹھایا ہے۔ [19]

گویا غالب داستانوں کے تاریخی روایات پر مبنی ہونے کو تسلیم کرنے کے باوجود اس بات کو اہمیت دیتے ہیں کہ ان تاریخی روایات کا جو نقش ثانی (داستان) تیار کیا گیا ہے وہ کیسا بنا ہے۔ یعنی زور روایات کے از سر نو بیان پر نہیں بلکہ روایات کے از سر نو وضع کرنے پر ہے۔ اس میں ڈھکوسلہ بنانے کا جملہ بھی اہم اور لائق توجہ ہے۔ ڈھکوسلے کے معنی فریب نظر، بہروپ بھرنے یا کسی چھوٹی اور غیر اہم چیز کو اہم اور عظیم الشان بنا کر پیش کرنے کے ہیں۔ اور اس سے ایک کھیل کا مفہوم بھی وابستہ ہے۔ غالباً یہاں اس صراحت کی ضرورت نہیں کہ طلسم ہوشربا میں جمشید وسامری اور دوسرے جھوٹے خداؤں کی جو بارعب، عظیم الشان، حیرت انگیز اور انتہائی دلکش دنیا آباد کی گئی تھی، جادوگر کے مرتے ہی اصل حقیقت میں تبدیل ہونے کے بعد کتنی معمولی اور بے رنگ دکھائی دیتی ہے۔ بظاہر جو طلسم ہوشربا کی دلفریب دنیا نظر آتی ہے وہ بس ایک ڈھکوسلا ہے، جس میں کمال ہے تو صرف ڈھکوسلا بنانے والے کا۔ گویا داستان کی پوری کائنات / بیانیہ ایک ڈھکوسلا ہے، اور اس کا خالق / داستان گو، یا داستان نویس ڈھکوسلا بنانے والا، جس کا معیار فن اس بات سے طے ہوتا ہے کہ اس نے کتنی ہنر مندی سے اسے بنایا / گھڑا ہے۔

داستان کی ماہیت اور اس کے متعلقات سے بحث کرنے کے بعد غالب اس کے مقصد کی بھی تعیین کرتے ہیں:

> موعظت وپند نہیں ترہات ندیمانہ ہے، سیر و اخبار نہیں جھوٹا افسانہ ہے۔ داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے، سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے۔ [۲۰]

غالب داستان کو اخبار کی ضد یعنی جھوٹا افسانہ کہہ کر یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ داستان گھڑے ہوئے واقعات کا وہ مجموعہ ہے جس کا مقصد نہ تو موعظت و نصیحت ہے، نہ اخلاقی اور تعلیمی اصلاح اور نہ ہی دنیا بھر کے احوال وکوائف سے واقفیت بہم پہنچانا، بلکہ اس کا بنیادی مقصد دل بہلانا اور اور مسرت بخشنا ہے۔ بین السطور جو بات پوشیدہ ہے وہ یہ کہ قارئین کے تئیں فکشن نگار کا رویہ ناصحانہ ہونے کی بجائے دوستانہ ہونا چاہیے۔ لیکن ہوا اس کے برعکس، کہ غالب کے معاً بعد حالی اور ڈپٹی نذیر احمد کے زیر اثر فکشن پندونصیحت کا وسیلہ بنا اور اس کے بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار کا قسط وار شائع ہونے والا 'فسانۂ آزاد' ناول کی شکل کے باوجود اخبار معلوم ہوتا ہے۔

غالب کے جستہ جستہ خیالات اور 'حدائق انظار' میں شامل فقط دو صفحات پر مشتمل ان کی مختصر سی تقریظ سے نہ صرف اردو کے افسانوی ادب میں غالب کی تنقیدی بصیرت نمایاں ہوتی ہے اور افسانے سے متعلق ان کے نظریات سامنے آتے ہیں، بلکہ اس سے افسانوی ادب کی تفہیم اور تنقید کے کئی بنیادی مسائل پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اسے محض اتفاقی وقوعہ یا یا رسمی اور فرمائشی تحریر قرار دیکر ناقابل اعتنا سمجھنا ایک تہذیبی عہد، غالب کی شخصیت کے ایک قابل قدر پہلو اور فکشن کی تنقید کے ایک اہم باب کو دانستہ نظر انداز کرنے کے مترادف ہوگا۔

حوالے:

۱۔ غالب پر چند مقالے؛ پروفیسر نذیر احمد؛ غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی؛ ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۲

۲۔ حرف من وتو؛ آصف فرخی؛ نفیس اکیڈمی؛ کراچی؛ ۱۹۸۹ء؛ ص ۲۵۳

۳۔ رسالہ دریافت؛ کراچی فروری۔ مارچ ۱۹۹۳ء

۴۔ بحوالہ دریافت؛ کراچی؛ فروری۔ مارچ ۱۹۹۳ء

۵۔ ایضاً

۶۔ علامتوں کا زوال؛ انتظار حسین؛ مکتبہ جامعہ دہلی؛ ۱۹۸۳ء ص ۱۸۲

۷،۸۔ ایضاً

۹۔ یادگار غالب؛ الطاف حسین حالی؛ اردو اکادمی لکھنؤ؛ ۱۹۸۲ء؛ ص ۱۶۰

۱۰۔ خط نمبر ۳۵؛ مرقومہ ۱۸۶۱ء؛ مشمولہ غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم؛ جلد سوم

۱۱۔ اردوئے دہلی؛ ص ۱۰۵؛ بحوالہ غالب پر چند مقالے؛ پروفیسر نذیر احمد؛ ص ۱۳۰

۱۲۔ مورخہ ۱۲ راگست ۱۸۶۵ء؛ مشمولہ غالب کے خطوط؛ جلد سوم؛ ص ۱۲۔۱۲۱۱

۱۳۔ یادگار غالب؛ اردو اکادمی لکھنؤ؛ ص ۱۵۷

۱۴۔ تذکرہ غوثیہ؛ شاہ گل حسن قادری؛ ص ۱۰۱؛ بحوالہ اردو فکشن کی تنقید ص ۳۴

۱۵۔ دیباچہ کہ بر کتاب خواجہ بدرالدین خاں عرف خواجہ امان؛ موسوم بہ حدائق انظار؛ مشمولہ اردوئے معلیٰ حصہ دوم؛ ص ۵

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ دریافت؛ کراچی؛ فروری۔ مارچ؛ ۱۹۹۳ء

۱۸، ۱۹، ۲۰۔ دیباچہ حدائق انظار؛ از مرزا اسداللہ خاں غالب

❁❁❁

ڈپٹی نذیر احمد کا تصورِ ناول

بلاشبہ اردو کے افسانوی ادب کو شعوری طور پر سب سے پہلے ڈپٹی نذیر احمد نے طوطا مینا کی کہانیوں، طلسماتی دنیا کی تحیر خیزیوں اور مافوق الفطرت عناصر کی بوالعجبیوں سے نجات دلاکر ایسے قصے لکھے جو نہ صرف اپنے عہد کے مزاج اور ماحول کی عکاسی کرتے ہیں بلکہ پہلی دفعہ ان قصوں میں سچ مچ کے انسان حقیقی دنیا کے مسائل سے نبرآزما ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ بحث الگ ہے کہ ان کے قصوں میں پند ونصیحت کی بہتات اور ان کا مقصد ''درس اخلاق'' اس وقت کے حالات کے تحت ہے، یا صنف تمثیل کے تقاضے کے پیش نظر، لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے سلسلے میں یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ ان کے ذہن میں بھی اپنے بیشتر ہم عصر ادیبوں کی طرح مذہب کی تبلیغ اور اخلاق کی تعلیم مقدم ہے اور ان کی فنکاری پر ان کی اصلاح پسندی غالب ہے اور ایسا ہونا ہی تھا کہ ڈپٹی نذیر احمد کا عہد وہ تھا جب انگریزی نشاۃ الثانیہ کی روشنی نے صائب الرائے مسلمانوں کو اپنی قوم کے تنزل کی طرف متوجہ کیا۔ اور ان لوگوں نے قوم کی زبوں حالی سے متاثر ہوکر اس کے کھوئے ہوئے وقار کی بازیافت اور صورت حال کی بہتری کے لیے مختلف طرح کی تدبیریں اختیار کیں، چنانچہ ڈپٹی نذیر احمد نے بھی مسلمانوں کی بگڑی ہوئی معاشرت کی اصلاح کے لیے اس زمانے کے سب سے دلچسپ مشغلے ''قصے'' کو اپنا ذریعہ بنایا جو عوام کے نزدیک زیادہ قابل قبول اور پسندیدہ ثابت ہوسکتا تھا۔ اس سلسلے میں ان کی پہلی

تصنیف ''مراۃ العروس'' ہے جو ۱۸۶۹ میں شائع ہوئی۔ اس کے دیباچے میں ڈپٹی صاحب نے اگرچہ قصے کے فن سے متعلق تو کوئی گفتگو نہیں کی ہے تاہم قصہ لکھنے کی ضرورت اور اس کی نوعیت پر اپنے خیالات کا اظہار ضرور کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> تب مجھ کو ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو اخلاق و نصائح سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور جہالت اور کج رائی کی وجہ سے ہمیشہ مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کے عادات کی تہذیب کرے اور کسی دلچسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے، طبیعت نہ گھبرائے، مگر تمام کتب خانہ چھان مارا ایسی کتاب کا پتہ نہ ملا تب میں نے اس قصے کا منصوبہ باندھا۔
>
> (دیباچہ مراۃ العروس، ۱۸۶۹، ص ۲)

گویا مطلوبہ کتاب دستیاب نہ ہونے کی صورت میں ڈپٹی نذیر احمد نے عورتوں کی اصلاح کے لیے ''قصہ'' کا انتخاب کیا اور اس کے لیے ''دلچسپ پیرائے'' کی قید کے ساتھ قصے کی مزید دو صفتیں بتائیں جو تقریباً مترادف ہیں۔ اول یہ کہ اس سے ''دل نہ اکتائے'' دوم اس سے ''طبیعت نہ گھبرائے'' یعنی ڈپٹی نذیر احمد کے نزدیک قصہ واقعات کا وہ سلسلہ کہلائے گا جس کا طرز بیان ایسا دلچسپ ہو کہ آگے کا احوال جاننے کے لیے قاری کا تجسس بیدار رہے اور ساخت کے اعتبار سے کہانی کا کوئی حصہ مرکزی خیال سے غیر متعلق یا اتنا طویل نہ ہو کہ قاری کے ہاتھ سے صبر کا دامن (اور ساتھ ہی کتاب بھی) چھوٹنے لگے۔ نیز قصے میں ان واقعات کا بیان ہونا چاہیے یا بیان کیے ہوئے واقعات سے ایسے نتائج اخذ کیے جانے کی گنجائش ہونی چاہیے جو مذہبی علم کی تحصیل یا اخلاق کی درستگی کا سبب قرار پائے کہ مذکورہ اقتباس سے پہلے ڈپٹی نذیر احمد اپنے گھریلو ماحول کا تذکرہ کرتے ہوئے قصے کا منصوبہ باندھنے کی شان نزول یہ

بتاتے ہیں:

میں دیکھتا تھا کہ ہم مردوں کی دیکھا دیکھی لڑکیوں کو بھی علم کی طرف ایک خاص رغبت ہے مگر اس کے ساتھ ہی مجھ کو یہ بھی معلوم ہوتا تھا کہ میرے مذہبی خیالات بچوں کے مناسب حالت نہیں اور جو مضامین ان کے پیش نظر رہتے ہیں ان سے ان کے دلوں کو افسردگی اور ان کی طبیعتوں کو انقباض اور ان کے ذہنوں کو کندی ہوتی ہے۔

(دیباچہ، مرأۃ العروس، ص۲)

مطلب یہ کہ ڈپٹی صاحب نے خشک مضامین اور مشکل زبان کو شگفتہ انداز بیان اور روزمرہ کی بول چال سے بدل کر اس قدر دلچسپ بنا دیا کہ وہ طبیعتوں کو منقبض اور ذہنوں کو کند کرنے کے بجائے انہیں مسرت و بصیرت بخشنے لگے اور یوں نرے مذہبی خیالات جو پہلے متعلم کے مناسب حالت نہ تھے قصے کے پیرائے میں آنے کے بعد ''حسب حال'' ہو گئے۔ اور ڈپٹی صاحب کے نزدیک قصے کا منصب بھی یہی ہے۔ 'توبۃ النصوح' کے دیباچے میں اس سے متعلق لکھتے ہیں:

مضمون جس کو میں نے ایک فرضی قصے اور بات چیت کے طرز پر لکھا ہے، مذہبی پیرائے سے تو خالی نہیں اور خالی ہونا ممکن نہ تھا، لیکن کتاب میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو دوسرے مذہب والوں کی دل شکنی اور نفرت کا موجب ہو۔

(دیباچہ، توبۃ النصوح، مرتبہ جعفر رضا، الٰہ آباد، ۱۹۷۱، ص۳۰)

جس طرح پرانے زمانے میں بعض مشکل علوم و فنون مثلاً صرف و نحو، تاریخ اور طب وغیرہ کو مکتبی ضرورت کے تحت دلچسپ، سہل اور قابل یادداشت بنانے کے لیے انہیں نظم کے لباس میں ملبوس (منظوم) کر دیا جاتا تھا۔ اسی طرح ڈپٹی صاحب نے بھی مذہب و اخلاق کی

تعلیم اور بسا اوقات اپنے سیاسی نظریے (ابن الوقت) کی پیش کش کو سہل، دلچسپ اور اثر انگیز بنانے کے لیے، قصہ کے فارم کا استعمال کیا ہے۔ ان کے قصوں اور ان کے دیباچوں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا اولین مقصد اصلاح معاشرہ کی خاطر بعض اہم مذہبی مسائل کی تعلیم و تفہیم تھی جس کے لیے انہوں نے 'قصہ' کی ہیئت کو بطور ذریعہ استعمال کیا ہے۔ ''بنات النعش'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> یہ کتاب اسی مراۃ العروس کا گویا دوسرا حصہ ہے... مراۃ العروس سے تعلیم اخلاق و خانہ داری مقصود تھی۔ اس سے وہ بھی ہے مگر ضمناً اور معلومات علمی خاصۂ تعلیم دینداری کا ایک مضمون اور رہ گیا ہے۔ اگر حیات مستعار باقی ہے... تو انشاء اللہ بشرط خیریت اگلے سال تک وہ بھی ایک کتاب کے پیرائے میں پیش کش ناظرین کیا جائے گا۔
>
> (دیباچہ، بنات النعش، ایڈیشن، ۱۹۳۷ ص ۴)

اب ذرا توبۃ النصوح کے دیباچے سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا مذکور ہے جو تربیت اولاد کے نام سے منسوب ہے اس کتاب کے تصنیف کرنے کا مقصود اصلی یہ ہے کہ اس فرض کے بارے میں جو غلط فہمی عموماً لوگوں سے واقع ہو رہی ہے، اس کی اصلاح ہو، اور ان کے ذہن نشین کر دیا جائے کہ تربیت اولاد صرف اسی کا نام نہیں ہے کہ پال پوس کر اولاد کو بڑا کر دیا... بلکہ ان کے اخلاق کی تہذیب، ان کے مزاج کی اصلاح، ان کے عادات کی درستی، ان کے خیالات اور معتقدات کی تصحیح بھی ماں باپ پر فرض ہے۔'' (توبۃ النصوح، ص ۲۹)

ڈپٹی نذیر احمد قصے کی زبان و بیان کو توضیحی اور منطقی نثر سے زیادہ قابل فہم اور پر تاثیر سمجھتے

ہیں کہ منطقی نثر کا تعلق محض دماغ سے ہے جبکہ توضیحی نثر دماغ کے ساتھ دل کو بھی اپیل کرتا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق دشوار اور غیر دلچسپ مضامین کو قصے کی ہیئت میں ڈھالنے کے بعد اس کے موثر ہونے پر مکمل اعتماد کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ وہ ''توبۃ النصوح'' کے سلسلے میں اس کے دیباچے میں یہ دعویٰ کرتے ہیں:

> اس کتاب میں یہ خاص اہتمام کیا گیا ہے کہ اس طرح کی غلط فہمیوں پر لوگوں کو تنبیہ ہو اور یہ کتاب لوگوں کو اس بات کا اچھی طرح یقین کرادے گی کہ تربیت اولاد ایک فرض موقت ہے۔
>
> (توبۃ النصوح، ص ۳۰)

ڈپٹی نذیر احمد کا نظریۂ قصہ ہیئت یا فارم کی حد تک ناول کے عین مطابق ہے جس میں قصہ یا کہانی کو (اس کے لوازمات مثلاً پلاٹ، کردار، واقعات، مکالمہ، شدت تاثر اور نقطۂ نظر کے ساتھ) بنیادی اہمیت حاصل ہے اور وہ اسے برتتے بھی اسی طرح ہیں لیکن درس اخلاق کی لازمی صفت کے اصرار کی بنا پر یہ ناول کے بجائے تمثیل کی تعریف پر زیادہ صادق آتا ہے۔ یوں بھی ان کے یہاں ''قصہ'' ناول کی شکل اختیار کرنے کے بجائے اپنے اسم با مسمّیٰ کرداروں اور قصے کی دوہری سطح کی وجہ سے مذہبی تمثیل میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ نہ تو دانستہ تمثیل لکھ رہے تھے اور نہ شعوری طور پر ناول ہی لکھ رہے تھے۔ انہیں تو بس اپنی بات دلچسپ اور دل نشیں پیرائے میں بیان کرنی تھی جس کے لئے انہوں نے ''فرضی قصے'' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہاں اس بحث کا موقع نہیں ہے کہ نذیر احمد کے یہ فرضی قصے، ناول کی صنف میں آتے ہیں یا تمثیل کے زمرے میں داخل ہوجاتے ہیں۔ البتہ ان کے بیانات کی روشنی میں یہ بخوبی عیاں ہوجاتا ہے کہ انہوں نے ''قصہ'' کو ایک فارم یا ہیئت کے طور پر استعمال کیا ہے اور غالباً اس وقت تک ان کی نظروں سے کوئی ایسی کتاب نہ گزری ہو جس پر مکمل ناول کا اطلاق ہوتا ہو جس کی تقلید میں وہ ہیئت و مواد اور تکنیک کی ہم آہنگی سے باضابطہ ناول کی تخلیق

کرتے۔ البتہ مشرقی داستان و حکایات کے علاوہ مغرب میں لکھی گئی بعض تمثیلوں سے وہ ضرور واقف تھے اور ان اصناف سے انہوں نے اپنے قصوں کی تعمیر میں خاطرخواہ فائدہ بھی اٹھایا ہے۔ چنانچہ ان کے قصوں میں داستان کی سی طرز بیان کی خوبی، تمثیل کے کرداروں جیسے اسم بامسمیٰ کردار اور حکایت کی طرح سبب کا لازمی نتیجہ نمایاں طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔

یقیناً ڈپٹی نذیر احمد کا نظریہ قصہ یا افسانہ اور اس کا علمی اظہار اس حد تک پختہ نہیں ہیں کہ ان میں ناول کی تمام خوبیاں تلاش کی جائیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان کے قصوں کا روایتی فوق الفطرت عناصر سے انحراف، داستان سے ناول کی طرف پہلا کامیاب موڑ ہے۔ یوں بھی ناول کی ہیئت کی لچک، موضوعات کی آزادی، اسلوب کا تنوع اور تکنیک کی رنگارنگی کی بنا پر ناول کے فارم کا کوئی حتمی تعین نہیں کیا جاسکتا۔ ناول کی اصطلاح کے معلوم ومقبول ہونے کے باوجود نذیر احمد نے اپنی کسی تصنیف کو ناول نہیں کہا ہے بلکہ بذات خود وہ ناول کو لغو سمجھتے تھے اور اسے وہ گانے بجانے اور سوانگ بھرنے جیسے فن کے زمرے میں قدرے اونچی جگہ پر رکھتے تھے۔ ''رویائے صادقہ'' میں ایک جگہ انہوں نے علی گڑھ کالج کے پس منظر میں عورتوں کی آزادی سے بحث کرتے ہوئے ''ناول'' کی اصطلاح یوں استعمال کی ہے:

> شور وشغب تو بہت کچھ سنتے ہیں مگر یورپ اور امریکہ میں بھی عورتوں نے آزادی پاکر اس سے زیادہ کون سا کمال حاصل کرلیا ہے کہ میڈم اسک گاتی خوب ہے، میڈم ڈھمک پیانو کے بجانے میں اپنا ثانی نہیں رکھتی، میڈم فلاں تھیٹر میں ایسا سوانگ بھرتی ہے کہ نقل کو اصل کر دکھاتی ہے یا بڑی فضیلت پناہ لیاقت دستگاہ ہوئیں تو ناول یعنی قصہ کہانی کے ڈھکوسلے ہانکنے لگیں۔ اور قصے کہانیاں بھی گندے ناپاک۔
>
> (رویائے صادقہ، مطبع انصاری دہلی، ۱۳۱۲ھ، ص ۲۷)

یعنی ڈپٹی نذیر احمد ناول کو بھی فارم کی حد تک محض قصہ کہانی ہی سمجھتے ہیں لیکن مواد کے

اعتبار سے وہ ناول کو اپنے قصوں کے برعکس جانتے ہیں، جو عشق اور محرکات عشق وغیرہ کے بیان سے گندے اور ناپاک ہوتے ہیں۔اور شاید یہ ناول سے پرہیز کا ہی نتیجہ ہے کہ انھوں نے اپنے کسی قصے میں عشق تو کجا عشق کے ذکر سے بھی اغماض برتا ہے۔اب یہ المیہ ہی ہے کہ وہ جو اخلاقی کتابیں قصے کی ہیئت میں لکھ رہے تھے،ناول سے ان کی ناپسندیدگی کے باوجود، ناول کے فن پر وہ کافی حد تک پوری اترتیں اور ناول کہلاتی ہیں۔

نذیر احمد کے سلسلے میں کہی گئی ایسی باتیں صداقت کی کسوٹی پر زیادہ کھری نہیں اترتی کہ وہ صنف ناول سے نہ صرف واقف تھے بلکہ ناول لکھ بھی رہے تھے یا انگریزی ناول پڑھ کر انہوں نے اس سے اثر قبول کیا تھا اور بعد میں اسے اردو میں رائج کیا۔ یقیناً ڈپٹی نذیر احمد ناول کے فن سے واقف رہے ہوں گے۔اور تمثیل کے علاوہ ممکن ہے۔بعض ناولیں بھی ان کے زیر مطالعہ آئی ہوں لیکن نصوح کے ذریعے 'کلیم' کی لائبریری کو نذر آتش کروانے اور اپنی اہلیہ کو ''گلستان'' کے ایک چوتھائی صفحات پر سیاہی پھیر کر اور کاغذ چپکا کر سبق پڑھوانے والے ڈپٹی نذیر احمد کے لیے یہ کسی طرح ممکن نہ تھا کہ وہ ناول کو جیسا سمجھتے تھے۔اس سے اثر قبول کرتے یا اس کی تقلید کرتے۔حقیقت تو یہ ہے کہ اس وقت تک ہمارے یہاں افسانوی ادب کی مختلف اصناف کا امتیازی فرق واضح نہیں ہوا تھا،اور یہ سب از قسم فسانہ یا قصہ، شمار ہوتے تھے اور جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے ڈپٹی نذیر احمد 'قصہ' کو ایک ہیئت یا ایسا سانچہ سمجھتے تھے جس میں مختلف قسم کے واقعات مرتب کیے جانے کی گنجائش موجود تھی کہ اسے پڑھتے ہوئے قاری کا دل نہ اکتائے اور دلچسپی برقرار رہے۔رہی اس کے مواد کی بات تو اس کا انحصار اپنے ذوق اور نظریے پر ہے اور چونکہ ڈپٹی نذیر احمد نہ تو محض وقت گزاری کے لیے داستان کے مافوق الفطرت عناصر کے قائل تھے، نہ اخلاق بگاڑنے والے ناول کے' گندے ناپاک' قصے کہانی کو پسند کرتے تھے۔سوان کے خیال میں قصہ کے لیے ایسے واقعات کا انتخاب کیا جانا چاہیے جن میں معاشرے کی تہذیب، خیالات کی تطہیر اور مذہب و اخلاق کی تدریس کی

صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہو۔

''توبۃ النصوح'' میں میتھیو کیپسن ڈائرکٹر سررشتہ تعلیم ممالک مغربی وشمالی کی ایک تحریر بھی شامل ہے جس میں انہوں نے کتاب سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد ناول نہیں بلکہ ایک خاص طرز میں قصے لکھ رہے تھے جسے میتھیو کیپسن نے ہندوستانیوں کی مخصوص عادت سے تعبیر کیا ہے:

> میں اس کتاب کو مصنف کی مراۃ العروس اور بنات النعش سے افضل سمجھتا ہوں اس میں طرز عبارت اور بیان کی خوبی ان دونوں کی بہ نسبت زیادہ ہے، گو بعض اشخاص نصوح کی نصیحت کے منشا اور باب ہشتم کی طویل گفتگو کی نسبت جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا اعتراض کریں لیکن خیال کرنا چاہیے کہ یہ طریقہ اس ملک کے مصنفوں کا ہے اور کسی وجہ سے دلیل قوت و زور کی کمی کی نہیں ہے کہیں کہیں میری دانست میں ایسا مضمون ہے جو اہل یورپ کی نظر میں ضعیف معلوم ہوگا......لیکن یہ ایک ایسی مخصوص عادت ہندوستانیوں کی ہے کہ ان ہی چند مقالات سے جو اس کتاب میں ہیں اصل حقیقت اس بات کی ظاہر ہوتی ہے۔
> (توبۃ النصوح، نول کشور، ۱۹۰۴، ص ۱۵۔۱۴)

ڈپٹی نذیر احمد کی پہلی تصنیف ''مراۃ العروس'' پر بھی ایم کیپسن نے تفریظ لکھی تھی۔ اس تفریظ کی اس حیثیت سے بڑی اہمیت ہے کہ اس میں تصنیف اور مصنف کی روایتی مدح اور حوصلہ افزائی کے بجائے ایسی گفتگو کی گئی ہے جس سے ڈپٹی نذیر احمد کے نظریہ قصہ کے مختلف گوشوں کے علاوہ افسانے کی تنقید کی مبادیات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ جستہ جستہ اقتباسات ملاحظہ فرمایئے:

ا۔''اب تک اس قسم کی کوئی کتاب نہیں ہوئی اور عبارت اور طرز بیان

کی نظر سے زبان اردو کا ایک بہت اچھا نمونہ ہے۔ کتاب مذکور اس باب میں مرزا نوشہ دہلوی متخلص بہ غالب کے حال کے چھپے ہوئے رقعات کے برابر ہے اور فی الوقت الف لیلیٰ اور بدرالدین خان دہلوی کی بوستان خیال کی اردو کے ہم پلہ ہیں۔''

۲۔''نذیراحمد کی یہ تصنیف روزمرہ کے پڑھنے کے لائق اور عام فہم ہے اور اس کا مطلب صاف اور عمل کرنے کے قابل ہے۔ اس میں مضامین عاشقانہ اور نازک خیالات جن کو اس ملک کے مصنف اپنی شہرت کا ذریعہ سمجھتے ہیں، نہیں ہیں۔''

۳۔'عورتوں کی زبان اور ان کی رغبت اور نفرت اور بچوں کا لاڈ، پیار اور امور خانہ داری میں عورتوں کا اختیار اور ان کی جہالت اور مکروفریب یہ سب اس کتاب سے خوب عیاں ہوتے ہیں اور بیان سے کوئی علامت مبالغے کی نہیں پائی جاتی۔ ظاہر ہے کہ مصنف نے اصل حقیقت بیان کی ہے اور قصے کی نصیحت نفس قصہ سے نکلتی ہے۔''

۴۔''جن اشخاص کا مذکور اس قصہ میں ہے وہ پڑھنے والے کو ایسے نظر آتے ہیں کہ گویا ان کی نقل ہو رہی ہو۔''

صاحب تفریظ نے پہلے اقتباس میں مراۃ العروس کو عبارت اور طرز بیان کے اعتبار سے اردو کا بہترین نمونہ اور ''الف لیلیٰ'' اور ''بوستان خیال'' کے ساتھ ساتھ خطوط غالب کے مماثل قرار دیا ہے۔ مذکورہ کتابوں کے تقابل سے کیپسن کا مقصود افسانے کی دو صفات کا اظہار ہے ایک تو ''خطوط غالب'' کی سی سادہ اور بامحاورہ زبان کا استعمال۔ دوسری داستان کے طرز جیسا تجسس انگیز اور دلچسپ بیان۔

دوسرے اقتباس میں اس قصے کو مضامین عاشقانہ اور نازک خیالات سے پاک بتایا ہے،

ظاہر ہے ڈپٹی صاحب عشق کے ذکر کو پسند بھی نہیں کرتے تھے۔ بیان کے لحاظ سے عام فہم اور مواد کے اعتبار سے قابل عمل۔ اور سب سے اہم بات یہ کہ اس میں حکایت کی طرح الگ سے 'مورل' نہیں بیان کیا گیا اور نصیحت یا تبلیغ بھی سطح پر نہیں بلکہ قصے میں پوشیدہ ہے۔ اس کے علاوہ اس کی خوبی یہ بیان کی ہے کہ مصنف کا نقطہ نظر واضح ہے۔

تیسرے اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ قصہ میں جس معاشرے کی عکاسی کی جائے اس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالنی چاہیے اور حقیقت حال کا قرار واقعی بیان کرنا چاہیے کہ سماج کی مکمل تصویر سامنے آسکے۔

چوتھا اقتباس بتاتا ہے کہ کہانی کے کردار کو اپنے طبقے، معاشرے اور جنس کا نمائندہ ہونا چاہیے۔ اس کے رہن سہن، بول چال اور خدوخال اس طرح ابھارے جانے چاہئیں کہ وہ جیتا جاگتا انسان اور اس کے اقوال و افعال ہو بہو اس کی نقل معلوم ہوں۔

مذکورہ تقریظ میں ایم کیپسن نے زبان و بیان، معاشرے کی پیش کش اور کردار نگاری کے تعلق سے جو گفتگو کی ہے اسے ناول کی تنقید کا عمدہ اور مکمل نمونہ قرار دیا جانا چاہیے کہ اس میں ناول کے بیشتر عناصر ترکیبی اور فنی نزاکت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں انگریز لیفٹیننٹ گورنر سرولیم میور کے خیالات بھی، جن کا اظہار انہوں نے اپنے سرکاری مراسلے مورخہ 17 رجنوری 1874 میں کیا تھا۔ خاص تنقیدی اہمیت کے حامل ہیں اور ڈپٹی نذیر احمد کے فن کا بہترین جائزہ بھی ہے۔ اس خط میں انہوں نے ''توبۃ النصوح'' کے حوالے سے قصہ میں پلاٹ سازی، مکالمہ نگاری اور زبان و بیان کے سلسلے میں بڑی بیباک گفتگو کی ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ افسانے کی تنقید اور تجزیہ مشرقی نقادوں کی روایتی تعریف اور توصیف سے بلند ہو رہی ہے اور مطالعے کی ایک نئی نہج کا انکشاف ہو رہا ہے۔ لکھتے ہیں:

> چند اشخاص کا ذکر ایک مرتبہ کیا گیا ہے مگر پھر ان پر نظر نہیں رکھی گئی ہے۔ مکالمے میں اور نصائح میں بہت طول ہے اور کہیں کہیں بے محل

بھی ہے، مگر ساتھ ہی اس کے یہ بات بھی ہے کہ کتاب کا مقصد اور زبان دونوں نہایت قابل تعریف ہیں۔ واقعے میں بیان کی قوت اور جودت اور عبارت کی سادگی اور بے ساختگی اور محاورات کی مناسبت اور عمدگی جو اس کتاب میں ہے شاید اردو کی کسی اور کتاب میں نہ ہو۔ اور بڑی صفت یہ ہے کہ ہندی، فارسی، عربی الفاظ کی آمیزش اس بے تکلفی کے ساتھ ہے جو دلی کی زبان میں پائی جاتی ہے...... اور ایک بات نہایت عمدہ یہ ہے کہ مسلمانوں کے خانگی حالات بھی اس میں مشرح بیان کیے گئے ہیں۔''

(توبۃ النصوح، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ، جنوری ۱۹۰۴ء، ص ۱۶)

''مصنف نے صاف اعتراف کیا ہے کہ مذہب سے علیحدہ امور خوانگی میں اخلاق کی تعلیم کرنا میری طاقت سے باہر ہے...... اس قصے سے یہ نصیحت نکلتی ہے کہ سرگرمی اور صدق دلی سے عقاید مذہبی کی پیروی کرنا ہی خانہ داری میں خوشحالی کی مستحکم بنا ہے۔'' (ص ۱۷)

''چھوٹی لڑکی کا فہمیدہ کے ساتھ مکالمہ بالکل مقتضائے طبعی اور رقت قلبی سے بھرا ہوا ہے اور ممکن نہیں کہ کسی مذہب کا آدمی اس کو پڑھے اور اس کے دل پر اثر نہ ہو۔'' (ص ۱۸)

سر ولیم میور کے اس تبصرے سے ناول نگاری کے سلیقے اور اس کی تنقید کی توانائی کا احساس تو ہوتا ہی ہے دلچسپ بات یہ ہے کہ مختصر ہونے کے باوجود یہ تبصرہ اتنا جامع ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کے پورے افسانوی ادب پر صادق آتا ہے اور ڈپٹی نذیر کے سلسلے میں آج تک کی جانے والی گفتگو میں اسی کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد کے قصوں میں ''توبۃ النصوح'' کو اس اعتبار سے سب سے بہتر کہا جاسکتا

ہے کہ اس میں کردار نگاری، مکالمے کی ادائیگی، زبان و بیان کی سادگی، واقعات کا تسلسل اور قصے کی تعمیر زیادہ فطری اور فنی طریقے پر کی گئی ہے، جس کی ایک اہم وجہ ایم کیپسن اور سر ولیم میور کی تنقیدی اصلاح ہے، کتاب کے صفحہ پندرہ پر لکھا ہوا مصنف کا یہ نوٹ ملاحظہ فرمائیے:

> واضح ہو کہ اصل کتاب کے حاشیے پر عندالملاحظہ جناب ڈائرکٹر بہادر اور جناب نواب لیفٹیننٹ گورنر بہادر نے اپنے دست خاص سے اکثر جگہ کچھ کچھ عبارت خط پنسل سے لکھ دی تھی۔ چنانچہ مصنف نے چھپنے سے پہلے کتاب پر نظرثانی کر کے جہاں تک ممکن ہوا ایما و اشارہ کے مطابق کتاب میں ترمیم کر دی۔ (ایضاً، ص ۱۵)

شاید یہی وجہ ہے کہ ڈپٹی صاحب کی دوسری کتابوں کے مقابلے میں توبۃ النصوح ناول کی بیشتر خوبیوں سے مزین اور فنی اعتبار سے زیادہ متوازن اور مربوط ہے۔ گو کہ یہ دونوں حضرات بنیادی طور پر نقاد نہ تھے لیکن انگریزی ناولوں کے مطالعے کا جو علم تھا اس کی روشنی میں انھوں نے ڈپٹی نذیر احمد کو چند مشورے دیے اور اسی تنقیدی معیار پر توبۃ النصوح کو پرکھنے کی بھی کوششیں کیں۔ بہر حال اردو میں اسے فکشن کی تنقید کا اولین نمونہ تو کہنا ہی چاہیے جو ڈپٹی نذیر احمد کے توسط سے متعارف ہوا۔ ممکن ہے اگر ڈپٹی نذیر احمد نے انگریزی ناولوں کا مطالعہ کیا ہوتا تو ان کی تنقیدی بصیرت بھی میتھیو کیپسن اور سر ولیم میور کی سی ہی ہوتی۔ہاں یہ ضرور ہے کہ اس عہد کے چار وسیع المطالعہ اشخاص شبلی نعمانی، محمد حسین آزاد، خواجہ الطاف حسین حالی اور مولانا امداد امام اثر اگر شاعری کے ساتھ ناول کی تنقید میں بھی دلچسپی لیتے تو یہ ہمارے افسانوی ادب کے لیے بھی سودمند ثابت ہوتے اور شاید تب ڈپٹی صاحب ان کی تحریروں سے فائدہ اٹھا کر فنی اعتبار سے اور زیادہ بہتر ناول تخلیق کرتے، اور بعد کے ناول نگاروں کے لیے یہ راہ کہیں زیادہ پہلے ہموار ہوتی۔ یوں ڈپٹی نذیر احمد کی تنقیدی رائیں ایک واضح خطوط کا تعین تو کرتی ہی ہیں۔

❁❁❁

ناول نگار ناقد: رتن ناتھ سرشار

اردو فکشن نگاروں کی جمعیت سے سب سے پہلے پنڈت رتن ناتھ سرشار نے فکشن کی مشرقی روایات سے انحراف کرنے اور انگریزی اصولوں پر اولین ناول لکھنے کا دعویٰ کیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کی موجودگی میں یہ دعویٰ صرف تاریخی فوقیت کا معاملہ نہیں رہ جاتا بلکہ فن قصہ گوئی میں ایک ایسے نئے طرز کی ایجاد سے متعلق ہو جاتا ہے، جو کسی اور ناول کی موجودگی کے باوجود باطل نہ ہو۔ یہ طرز ظاہر ہے انگریزی سے مستعار ہے، جس کا اعتراف خود سرشار کرتے ہیں۔ لیکن یہ امر بحث طلب ہے کہ کیا واقعی سرشار نے اپنے عصر کی مروجہ ناول نگاری میں فنی سطح یا تکنیکی اعتبار سے کوئی جدت پیدا کی تھی اور کیا وہ داستان اور ناول کے نازک بلکہ بنیادی فرق و امتیازات سے بخوبی واقف تھے؟ یا ان کا ناول کا تصور محض ڈپٹی نذیر احمد کے نظریۂ قصہ کی بازگشت ہے، جس میں قصے کی دلچسپی، اخلاقی نتائج کے استخراج اور کرداروں کے موقف میں استحکام کو اہمیت حاصل ہے۔

اس اجمال کی تفصیل میں جانے اور اس حوالے سے کسی واضح یا اہم نتیجے تک پہنچنے کے لیے ہمارے پاس سرشار کے ناولوں یا قصوں کے علاوہ دو ذرائع اور ہیں۔ ایک ان کے فن پر دوسرے لوگوں کی لکھی ہوئی تنقیدیں اور دوسرا خود سرشار کے فکشن سے متعلق تحریریں۔ دوسروں کی تنقید سے سرشار کے تصور ناول یا ان کے مافی الضمیر کی وضاحت وصراحت سے اس طور پر اجتناب لازم ہے کہ اس موضوع پر جو بھی تحریریں لکھی گئیں ان میں مناظرے کا رنگ سنجیدہ علمی بحث کے مقابلے

میں زیادہ ہے اور تنقید جو بسا اوقات بلکہ اکثر اوقات وکالتی گفتگو کا رنگ اختیار کر لیتی ہے سرشار کے معاملے میں اس کی حیثیت عدالتی بحث اور مقدمے کی کارروائی سے زیادہ نہ ہوگی، جس میں لفظی بازیگری کے ذریعے دعوے کی تنکیر وتشبت کی جاتی ہے۔ رہی ان کے ناولوں یا قصوں کی بات، تو ان میں قدیم داستان اور ناول دونوں کی خصوصیات پائی جاتی ہیں اور اگر صرف اسی ایک حوالے سے ان کے تصور ناول کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو بقول احسن فاروقی:

> معلوم ہوتا ہے کہ وہ فسانے اور ناول کے درمیان کی دیوار پر ہاتھ ٹیکے کھڑے ہیں اور کودنے کا قصد کر رہے ہیں، مگر ان کے پاؤں فسانے (داستان) کے حصے میں ایسے الجھے ہوئے ہیں کہ وہ دیوار پار نہیں کر سکتے۔[1]

ناول یا داستان کے بارے میں سرشار نے بہت زیادہ تو نہیں لکھا لیکن جتنا اور جو کچھ بھی لکھا ہے وہ ان کے نظریۂ ناول کی تفہیم کے لیے کافی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی دو تحریریں خاصی اہمیت کی حامل ہیں۔ اول "فسانۂ آزاد" کی جلد چہارم کا مقدمہ۔ دوم ان کا وہ مضمون جو "ناول نگاری" کے عنوان سے "دبدبۂ آصفی" کے جمادی الثانی ۱۳۱۵ھ کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ یہ رسالہ مہاراجہ کشن پرشاد شاد جو نظام دکن کے پیشکار اور وزیر افواج تھے، کی سرپرستی میں ربیع الثانی ۱۳۱۵ھ میں حیدر آباد سے نکلنا شروع ہوا تھا۔ اس کی ادارت پنڈت رتن ناتھ سرشار کے سپرد کی گئی تھی۔ دراصل اس رسالے کا اجرا میر محبوب علی خاں نظام دکن کی تقریب سالگرہ کی خوشی میں کیا گیا تھا، جس کی تفصیل اس کے پہلے شمارہ کے سرورق پر درج ہے۔ اس شمارے کی پشت پر یہ اطلاع بھی دی گئی تھی کہ "اس رسالے کے کل حقوق بحق پنڈت رتن ناتھ صاحب سرشار لکھنوی محفوظ ہیں۔ اس کا منافع عالی جناب مہاراجہ پیشکار بہادر نے پنڈت سرشار صاحب کو بطیب خاطر عطا فرمایا۔"
بحیثیت ایڈیٹر سرشار نے رسالے کی یہ پالیسی وضع کی تھی:

> اس میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ نظم اور نثر دونوں اپنا چچہاتا ہوا رنگ

> جمائیں۔ اعلیٰ درجہ کے مضامین، علوم جدیدہ خوبی اور خوش اسلوبی کے ساتھ درج ہوں۔ طلبہ اور ناظرین کو فائدہ پہنچائیں اور اخلاق، خیالات فاخرہ ہدیہ شائقین محجوبہ گزیں ہو۔ سوشل معاملات پر برابر رائے زنی کی جائے گی۔ مذہبی جھگڑوں سے اس رسالے کو سروکار نہیں۔ کل مضامین میں متانت اور سنجیدگی سے کام لیا جائے گا۔ ہاں ظریفانہ خیالات البتہ بفحوائے الملح للطعام کالملح فی الطعام شائع ہوا کریں گے... لیکن ظرافت میں کوئی نامہ نگار صاحب دائرہ اعتدال سے باہر قدم نہ اٹھائیں۔[۲]

دوسرے شمارے سے یہ بھی انکشاف ہوتا ہے کہ مضامین کے انتخاب کے لیے باضابطہ ایک کمیٹی تشکیل دی گئی تھی جو مضامین کو جانچتی پرکھتی اور معیار کا تعین کرتی تھی۔ نیز رسالے میں شائع ہونے والے مضامین کے لیے ایک اشرفی بھی بطور انعام مقرر تھی۔ اسی رسالے میں سرشار کے متنازعہ فیہ ناول ''چنچل نار'' کی کئی قسطیں مہاراجہ کشن پرشاد شاؔد کے نام سے شائع ہوئیں، جس کے متعلق علمی اور ادبی حلقے میں ایک عرصے تک یہ بحث جاری رہی کہ ''چنچل نار'' مہاراجہ کشن پرشاد شاؔد کی تخلیق ہے یا اس کے خالق پنڈت رتن ناتھ سرشار ہیں۔ بہر حال دبدبۂ آصفی سے سرشار کی وابستگی زیادہ دنوں تک قائم نہ رہ سکی اور ذی قعدہ ۱۳۱۶ھ کے شمارے میں یہ اعلان شائع ہوا کہ:

> رسالہ ہٰذا کی ایڈیٹری سے چونکہ رتن ناتھ صاحب سرشار کا تعلق علیحدہ ہوگیا ہے لہٰذا اس کے کل حقوق بنام ہیرالال صاحب نشاط جاری رہیں گے۔ اس رسالے کا منافع بھی مہتمم صاحب کو بطیب خاطر مہاراجہ بہادر نے عطا فرمایا۔ آئندہ جو کوئی ایڈیٹر ہوگا اس کی اطلاع دی جائے گی۔

اس طرح سرشار کی ادارت میں ''دبدبہ آصفی'' کے ۱۹ شمارے نکلے جن میں ان کی سات تحریریں بشمول ''خدنگ نظر پر تبصرہ'' شائع ہوئیں۔ اسی فہرست میں ان کا معرکہ آرا لیکن گمنام

مضمون ''ناول نگاری'' بھی شامل ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے داستان اور ناول کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے ناول کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ چونکہ یہ مضمون بعد کا ہے۔ اس سے قبل وہ فسانہ آزاد کے مقدمہ میں اپنے جدید ناول نگار ہونے اور انگریزی طرز پر ناول لکھنے کا دعویٰ کر چکے تھے، لہٰذا بہتر معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کے تصور ناول سے متعلق پہلے اسی حوالے سے گفتگو کی جائے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> اس ناول میں جدت یہ ہے کہ اردو کے افسانوں کی طرح ایشیائی خیالات سے معریٰ ہے۔ گو مرزا رجب علی بیگ سرور، مبرور، یادگار زمانہ اور سخنور رنگین ترانہ استاد مسلم الثبوت تھے۔ گو اس خدائے سخن کا نام سن کر اچھے اچھے زبان داں (متعصبوں کا ذکر نہیں) کان پکڑتے ہیں، مگر تحفۂ مختصرہ فسانۂ آزاد، انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے، جن میں کوئی امر حسب لیاقت یا حسب عقل محال نہیں۔ اردو افسانوں سے اس کا رنگ نہیں ملتا۔
>
> طرز گزراں وداع کردم
> طرز دگر اختراع کردم
>
> حاشا ہم یہ نہیں کہتے کہ یہ اعجاز و نیرنگ یا نسخۂ ارژنگ ہے مگر یہ ضرور کہیں گے کہ مشاطۂ فکر نے اس عروس ملائک نظر فریب اور شاہد رعنا کو طرز نوی سے آراستہ کیا ہے اور خوبرویان شنگول کے حسن سے اس کا حسن دوبالا کر دیا۔[3]

اقتباس سے ظاہر ہے کہ سرشار کے نزدیک ناول وہ قصہ ہے جس میں ''کوئی امر حسب لیاقت یا حسب عقل محال نہ ہو۔'' بلاشبہ یہ صفت ناول کو داستان سے ممیز کرتی ہے کہ ناول میں دیو، جن، پری اور عقل وصلاحیت سے ماوریٰ چیزوں کی بجائے انسان اور انسانی زندگی کے روز

مرہ واقعات کا بیان ہوتا ہے اور یہ تصنیف یقیناً اس لحاظ سے انگریزی ناولوں کے طرز پر ہے کہ اس میں استاد مسلم الثبوت مرزا رجب علی بیگ سرور کے برخلاف مافوق الفطرت عناصر کی بجائے اہل لکھنؤ کے قصے بیان کیے گئے ہیں، مگر سرشار کے بیان کردہ قصوں اور ان کی تنقیدی یا توضیحی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ناول کے فن سے پوری طرح واقف نہ تھے اور ناول کی واقفیت کو وہ محض دیو اور پری کے مقابلے میں انسان کا بیان سمجھتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے اپنے قصے میں انسان کو حقیقی انسان کی حیثیت سے پیش کرنے کی بجائے انہیں مثالی بنا کر رکھ دیا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> آزاد حامی اسلام، عاشق دلدادہ اب بمبئی سے روانہ ہوئے۔ میدان کارزار میں فتح وظفر ان کی دو لونڈیوں کا نام تھا۔ اقبال ان کا ناخریدہ غلام تھا۔ خاتون مہ لقا، حسن آرا کی پاک دامنی کی قسم کھانی چاہئے کہ اپنے قول کا تہہ دل سے خیال رکھا۔ گو رخنہ اندازوں نے تہمتیں تراشیں، اور سعی موفور کی کہ حسن آرا کا دل آزاد کی طرف سے پھر جائے مگر عشق صادق لڑکوں کا کھیل تھوڑا ہی ہے۔ بیگم کی عفت کے صدقے کیسی کیسی نازک حالتوں میں اس عفیفہ نے اپنے کو اغوائے شیطانی سے بچایا، ورنہ اس حالت میں بہتوں کا شیشۂ عصمت سنگ ہوا و ہوس سے چکنا چور ہوگیا۔ اس مطلق العنانی کو دیکھئے اور اس پاکدامنی کو دیکھئے صل علیٰ۔
>
> خواجہ بدیع الزماں کی قرولی بھی یادگار ہے۔ ایسے تیکھے اور شہ زور جوان بھی کسی نے نہ دیکھے ہوں گے۔[۴۲]

کہنے کو تو سرشار انگریزی طرز کی اتباع یا اردو میں جدید ناول کی بنیاد ڈال رہے تھے مگر درحقیقت غیر شعوری طور پر وہ قدیم افسانوی ادب کے اثر سے خود کو پوری طرح آزاد نہ کر پائے تھے۔ چنانچہ فسانہ آزاد کے مطالعہ سے یہ بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ فسانہ آزاد ایک حقیقی دنیا کا قصہ

ہونے کے باوجود اپنی ساخت (مثالی کردار، آرائشی زبان، قصہ در قصہ کی تکنیک اور غیر معمولی مبالغہ) اور کہانی کی تشکیل کے اعتبار سے ناول کی بہ نسبت داستان سے زیادہ قریب ہے کہ اس میں بھی مختلف واقعات کی مدد سے ایک ایسے شخص کی کہانی گڑھی گئی ہے جو داستان کے شہزادوں کی طرح علوم وفنون کا ماہر ہے اور ایک حسینہ کے عشق میں مبتلا ہونے کے بعد اس کی ایما پر ایک بڑی مہم سر کرنے نکلتا ہے اور مختلف مراحل ومنازل طے کرنے اور طرح طرح کی مشکلات سے نبرد آزما ہونے کے بعد بالآخر کامیاب وکامران واپس لوٹتا اور اپنی محبوبہ سے شادی کرتا ہے۔ اس پورے سلسلے (فسانۂ آزاد) میں واقعات کی کثرت، اس کا تنوع اور سنسنی خیزی یقیناً کسی داستان سے مختلف نہیں ہے، تاہم اس پر داستان کا اطلاق یوں نہیں کیا جاسکتا کہ اس کا پس منظر تصوراتی عالم کی بجائے حقیقی دنیا ہے۔ جس میں ایک جیتا جاگتا شہر، ایک خاص عہد کا معاشرہ اور اس میں رہتے بستے لوگ اپنی اپنی فطرت کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کیے گئے ہیں۔ سرشار نے اس میں طنز و مزاح کے پیرائے اور دلچسپ واقعات کے سہارے زندگی کو ایک مخصوص جہت سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یوں فسانۂ آزاد اردو قصے کے داستان سے ناول کی طرف سفر کا پہلا قدم ہے۔

انگریزی ناولوں کے علاوہ سرشار کے سامنے اگرچہ اردو میں بھی ''توبۃ النصوح'' کی شکل میں مربوط پلاٹ کی مثال موجود تھی لیکن اس سے انہوں نے کوئی خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا اور اپنی تصنیف کو انگریزی طرز کا ناول قرار دینے کے باوجود وہ ڈپٹی نذیر احمد کی طرح پلاٹ کا کوئی مکمل نمونہ یا مربوط کہانی پیش کرنے سے قاصر رہے۔ ممکن ہے اسکی وجہ سرشار کی اس ادبی روایت سے اثر پذیری یا ایک مخصوص معاشرے کی ذہنی تربیت رہی ہو جس میں غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ جیسی اصناف کو غلبہ حاصل تھا، جو اپنی ساخت کے اعتبار سے مختلف اجزا سے ترکیب پا کر ایک مکمل صورت اختیار کرتی ہیں یا یہ کہ ان کے ذہن میں پہلے سے کوئی مکمل تصنیف کا منصوبہ نہ تھا اور انہوں نے مختلف قصوں کو جوڑ کر ایک مکمل شکل میں ڈھالنے کو ناول سمجھا۔ یعنی پلاٹ کی تنظیم کا مطلب ان کے نزدیک یہ ہوا کہ تمام واقعے کو بس کسی نہ کسی طرح سے جوڑ دیا

جائے، خواہ ان میں علت و معلول کا رشتہ یا سبب اور نتیجے کی منطق قائم ہوتی ہو یا نہ ہوتی ہو اور واقعات کی مدد سے کہانی کو کسی ایک انجام تک پہنچانے کی بجائے ناول کی ایک صفت ان کے نزدیک یہ قرار پائی کہ تمام واقعات سے الگ الگ نتائج اخذ کیے جانے کا امکان موجود ہو۔ لہٰذا فسانۂ آزاد کے متعلق اپنے مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ ''جس قدر بیان بے سلسلہ ہیں وہ سب بعنوان مناسب ختم ہوں گے اور ہر بیان سے نتائج معقول نکالے جائیں گے۔'' چنانچہ فسانۂ آزاد میں یہ عیب بہت ہی نمایاں ہوکر سامنے آیا ہے۔ چند ابواب تو ایسے ہیں جو مرکزی کہانی سے بالکل غیر متعلق ہیں، یہ داستانوں میں ضمنی داستان کی ایک صورت ہے۔ مثلاً ''ایک تاریخ وفات'' یا ''اوشالہ کا پچیل بان'' وغیرہ۔ نواب ذوالفقار علی خاں کا قصہ، ہمایوں فر کا عین برات کے دن انتقال اور اس کے بعد اس کے ہم شکل بھائی کو لانا، یا اللہ رکھی کو ثریا بیگم بنا کر پیش کرنے، جیسے واقعات کو بھی اسی زمرے میں سمجھنا چاہئے اور صرف فسانۂ آزاد ہی کو کیا کہیے کہ ان کے بیشتر ناولوں میں کہانی کسی مرتب پلاٹ کے تحت تشکیل پانے کی بجائے داستان در داستان کے اصول پر بھی چلتی ہے اور اس کی وجہ سرشار کی لاپروائی یا بے توجہی کو قرار دینے کی بجائے (جیسا کہ کئی ناقدوں نے ان کے دفاع میں لکھا ہے) ایمانداری سے یہ تسلیم کیا جانا چاہئے کہ پلاٹ کا تصور ان کے یہاں ابھی پختگی کی منزل کو نہیں پہنچا تھا۔ البتہ ''جام سرشار'' کا معاملہ قدرے مختلف ہے کہ اس کا پلاٹ ان کی دیگر تصانیف کے مقابلے میں خاصا مربوط اور کہانی کے ایک آغاز، ارتقا اور انجام کی وجہ سے کافی حد تک ناول کے فارم کو پیش کرتا ہے۔ لیکن اسے سرشار کے فنی ارتقا کی بجائے پنڈت مادھو پرشاد کی تصحیح اور ان کی تنقیدی نظر کا نتیجہ کہنا چاہئے کہ ابتداءً یہ ناول بھی ''اودھ اخبار'' میں ''فسانۂ جدید'' کے عنوان سے بالاقساط شائع ہوا تھا، جسے ناول کی صورت میں لانے سے پہلے منشی نول کشور نے سرشار کو اس بات پر آمادہ کرلیا تھا کہ وہ پنڈت مادھو پرشاد کے ساتھ مل کر اسے از سر نو مرتب کردیں۔ پنڈت مادھو پرشاد ''جام سرشار'' کی تقریظ میں لکھتے ہیں:

مکرمی منشی نول کشور صاحب نے مجھ سے خواہش ظاہر کی کہ پنڈت رتن ناتھ صاحب ''فسانۂ جدید'' کی نظر ثانی کریں تا کہ فسانۂ مذکور از سر نو کتاب نما قالب میں اشاعت پائے۔

پنڈت صاحب نے اس ناول کی ترمیم اور نظر ثانی میرے ساتھ ساتھ کی اور اکثر حصے بدل دیے اور حشو وزوائد کو دور کر کے ایک نئے پیرایے میں ناول لکھا اور اس کا نام جام سرشار رکھا۔[۵]

زبان کے معاملے میں سرشار مرزا رجب علی بیگ سرور سے متاثر اوران کے اسلوب کے قائل تھے۔ چنانچہ وہ داستان سے انحراف کرنے اور ''جدید طرز پر ناول لکھنے'' کی کوشش کے باوجود مقفیٰ عبارت اور رنگین بیانی کے سحر سے نہ نکل سکے اور اپنی تصنیفات میں طرز ادا کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے اور اپنی اس زبان دانی پر نازاں بھی رہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

جن اصحاب قدسی مآب نے اردو زبان کی ماہیت پر غور کیا ہے اور اس بحر ناپیدا کنار کی تہہ کو پہنچے ہیں، ان کو خوب معلوم ہے کہ اردو عجیب قسم کی زبان ہے۔ شہر اور دیہات کی زبان (میں) تو خیر سلف سے خلف تک فرق ہوتا آیا ہے۔ ہم کہتے ہیں خاص شہر کی زبان میں اختلاف ہے۔ اوسط درجہ کے شریف مسلمانوں، مخدرات عصمت مآب کی اور زبان ہے، محلات کی شوخی اور چٹاخ پٹاخ، تڑاق پڑاق، پیاری بول چال کا رنگ بھی جداگانہ ہے۔ علما کی اور زبان شعرا کی اور زبان ہے...

لن ترانی شیخی اپنی وضع کے خلاف ہے... مگر ہاں ہر کس و ناکس کی یہ طاقت نہیں کہ ہماری زبان پر حرف رکھ سکے۔ کیا مجال۔[۶]

ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ''میرے سخن کے مدعی کے لیے قابلیت خدا داد اور زبان دانی شرط

ہے۔[7] اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ سرشار زبان کو ایک ناول نگار کے نقطۂ نظر سے دیکھ رہے ہیں اور اسے ادبی مقصد کے تحت استعمال کرنے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ وہ مختلف طبقوں اور پیشوں کے افراد کی بول چال میں فرق کرتے ہیں اور اس کے اختصاصی رنگ و آہنگ کو مکالمہ نگاری میں آمیز کرنے کے اس سلیقے سے بھی واقف ہیں جو کرداروں کو اپنی حیثیت، جنس اور نفسیات کے ساتھ زندہ کر کے ہمارے سامنے کھڑا کر دیتا ہے۔ لیکن خود سرشار کی زبان کو ناول کے لیے زیادہ موزوں نہیں کہا جا سکتا کہ بقول عبدالحلیم شرر ''فسانۂ آزاد میں جہاں مصنف نے اپنے قلم سے کوئی سین دکھایا ہے یا کوئی واقعہ لکھا ہے، وہی فسانۂ عجائب کا پرانا رنگ ترقیوں کے ساتھ اختیار کیا ہے۔''[8]

زباندانی کے دعوے کے باوجود سرشار کا Narration داستانوں سے مستعار ہے اور یہ بات ناول کے شرائط میں ہے کہ مابعد الطبعیاتی کرداروں کی جگہ زندہ انسانوں کی کہانی لکھنے کے ساتھ اس کی زبان بھی بشمول بیانیہ، بیجا آرائش اور انشا پردازی سے پاک ہونی چاہیے۔

سرشار کے نزدیک ناول کا مقصد و منصب مسرت فراہم کرنے کے علاوہ ذہن کو تسکین بخشنا اور اخلاق کا احیا ہے۔ فسانۂ آزاد کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اس کا ماحصل یہ ہے کہ اس کے گلہائے مضامین و خیالات رنگین سے نشر رائحہ اخلاق ہو اور ناظرین کے دماغ کو معطر کرے۔ کوئی بیان ایسا نہیں ہے جس سے اخلاقی نتیجہ نہ نکلتا ہو۔''[9]

لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اخلاقی نتائج کے استناد کے لیے انھوں نے جو قصے خلق کیے، انھیں اس عہد کے ناقدوں نے اخلاقی اعتبار سے متبذل اور پست قرار دیا۔ مثلاً پنڈت بشن نرائن در لکھتے ہیں کہ ''ان کے (سرشار کے) فن میں ناشائستگی، بدتمیزی اور فواحشی کے شاذ و نادر ہی نہیں بلکہ ناموزوں موضوعات کا بے ڈھنگا استعمال بعض اوقات ذوق سلیم پر گراں گزرتا ہے''[10]

اور بعض لوگوں کو ان کے دفاع میں گفتگو کرتے ہوئے انگریزی ناولوں کی عریانیت کی مثال کا سہارا لینا پڑا، جیسے پنڈت مادھو پرشاد ''جام سرشار'' کی تقریظ میں اسی ناول کے متعلق لکھتے ہیں کہ ''ظہورن اور نواب صاحب کی اشارہ بازی اور چھیڑ بازی ذرا کسی قدر بڑھ گئی ہے... باقی رہا بوسہ بازی کا ذکر تو یہ انگریزی ناولوں میں جائز ہے۔''[11]

ناول کی تنقید سے متعلق سرشار کی دوسری تحریر ان کا وہ مضمون ہے جو ''ناول نگاری'' کے عنوان سے 'دبدبۂ آصفی' میں فسانۂ آزاد کی اشاعت اور اس کی شہرت و مقبولیت کے بعد شائع ہوا تھا۔ اس مضمون کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ اس زمانی عرصہ میں ان کے خیالات و تصورات میں خاصی ترقی اور تبدیلی واقع ہوئی۔ اس مضمون میں انھوں نے ناول کو داستان سے ممیّز کرنے کی کوشش کی ہے اور ناول کے فن سے متعلق منطقی انداز اور مربوط طریقے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ فسانۂ آزاد کے حوالے سے گفتگو کا آغاز کرنے کے بعد قدیم افسانوی ادب اور اس کے منظر نامے کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''اردو زبان میں جو کتب قصص پیشتر کی ہیں، وہ پرانی وہی جغرافیے اور دقیانوسی خیالات اور ان امور پر مبنی ہیں جن کا عدم و وجود برابر ہے اور حسب عادت محال اور حسب عقل غیر ممکن ہیں۔''[12]

> اس کی وجہ ان کے نزدیک یہ تھی کہ ''تب اردو کی سرزمین پر نئی تہذیب کا آفتاب اچھی طرح نہیں چمکا تھا۔''[13]

گویا یہ آفتاب تو اردو کی افسانوی دنیا میں نئی آب و تاب اور مکمل ضیا پاشیوں کے ساتھ شرر کے مطابق اس وقت نمودار ہوا جب فسانۂ آزاد کی تخلیق ہوئی:

> ہندوستان میں تو ابھی کل کی بات ہے کہ ناول تھے ہی نہیں، عربی، فارسی، بھاشا کا یہاں ذکر نہیں ہے۔ اردو کے ناول نہ تھے اور جو تھے وہ پرانے فیشن

> کے... لیکن بالکل انگریزی اصول پر یورپین طرز پر کوئی ناول مثل فسانہ آزاد شائع نہیں ہوا۔ تاہم اس تعلی سے قطع نظر وہ یہ اعتراف کرتے ہیں کہ "سب سے پہلے انڈیا میں انگریزی اصولوں پر اہل بنگالہ نے اپنی بنگلہ زبان میں ناول لکھے اور رائے بنکم چندر چٹرجی نے اس فن کی گھوڑ دوڑ میں بازی جیت لی۔[15]

ظاہر ہے اس وقت تک ناول اور اردو کی دوسری افسانوی اصناف کا امتیازی فرق بہت واضح نہیں ہوا تھا اور نہ سرشار اس سے پوری طرح واقف تھے۔ چنانچہ وہ داستان کو پرانے قصے کہانیوں سے تعبیر کرتے ہیں اور اپنے عہد میں لکھے گئے ناولوں/تمثیلوں بشمول ڈپٹی نذیر احمد کی "مراۃ العروس" اور "توبۃ النصوح" وغیرہ کو پرانے فیشن کا ناول قرار دیتے ہیں اور فسانہ آزاد کو جدید طرز اور انگریزی اصولوں پر مبنی ناول کے نام سے منسوب کرتے اور اس کے مقابلے میں داستان کے تمام سرمایے کو یک قلم مسترد کرتے ہیں۔ انہوں نے علی الاعلان اپنے عہد میں مروج فرسودہ ادبی رویے سے انحراف کیا، معاصر تاریخ اور سیاسی و معاشرتی صورت حال کے بیان پر زور دیا، اور داستان کو عقل و منطق کی میزان یا یوں کہیے کہ سائنسی اصولوں پر پرکھ کر اسے مہمل اور سماج کے لیے غیر ضروری بتاتے ہوئے اس کی دلیلیں بھی پیش کیں:

> یہ پرانے ایشیائی خیالات کی کہانیاں ہیں، جن کا نہ سر نہ پاؤں، نہ بچوں کے فائدے کی نہ جوانوں کے اور اگر پیر فرتوت باور کرنے تو بڑھ بس![16]

یہ اقتباسات بھی ملاحظہ فرمایئے:

> اب ہم پرانے قصص کے مہملات کی چند مثالیں دیتے ہیں۔
> (۱) "ایک مصنف نے اپنے ہیرو کو جلا کے ایک گڑھے میں ڈھکیل دیا

تو وہ بیچارے دس کروڑ، دس لاکھ دس ہزار برس تک اسی گڑھے میں گرتے گرتے کہیں خدا خدا کر کے تہہ تک پہنچے۔ جل جلالہ۔ اب کوئی اس جانگلو مصنف سے پوچھے کہ اگر بغرض محال سطح ارض سے قعر کرتا زمین تک دھنستا ہوا جائے تو علم طبیعیات کی رو سے کتنے عرصے میں منتہائے قعر تک پہنچ جائے گا اور زمین کا قطر کتنا ہے؟''

(۲)۔''ایک ناولسٹ نے اپنے ہیرو کو سمندر کے اس کنارے سے اس کنارے تک چشم زدن میں پہنچا دیا۔ یہ کیونکر۔ ریل بھی ایسی سریع الرفتار نہیں ہے، تار بھی نہیں ہے۔ مگر ناولسٹ نے بزور دعا ہیرو کو سمندر پار کرایا۔'' ۱۷

داستانوں کی تردید میں اس طرح کی متعدد مثالیں دینے کے بعد وہ مخاطب ہوتے ہیں:

''اب فرمائیے کہ دنیا میں کوئی پڑھا لکھا آدمی جس کو عقل سلیم سے خدا نے کچھ بھی بہرہ دیا ہوگا، کبھی ان مزخرف خیالات کو تسلیم کرے گا؟ ہرگز نہیں۔''

بعد ازاں وہ ناول کو وقت کی اہم ضرورت، جدت اور مناسب و معقول پیرایۂ بیان قرار دینے کے بعد اس کا تعارف یوں کراتے ہیں:

''آجکل کے فرضی قصے واقعات پر مبنی ہیں، تاریخی امور پر مبنی ہیں۔ اخلاقی باتیں ان سے پیدا کی جاتی ہیں، مارل نتائج نکلتے ہیں، ممکن نہیں کہ پڑھا لکھا انسان ان کو پڑھے اور انتہا سے زیادہ دلچسپ معلوم نہ ہوں۔ مگر ہاں بہت ہی پرانے فیشن کے آدمی دیکھیں تو پسند نہ کریں اور کہیں کہ ان میں تو وہ باتیں لکھی ہیں جو ہم روزمرہ دیکھتے اور سنتے اور کرتے ہیں۔'' ۱۸

گویا پنڈت رتن ناتھ سرشار کے نزدیک داستان اور ناول میں وجہ امتیاز واقعات کا حسب

عقل 'محال' یا 'ممکن' ہونا ہے کہ اگر کہانی ماورائے عقل واقعات سے ترتیب دی گئی ہو تو داستان اور قابل قبول واقعات سے تشکیل پائی ہوئی کہانی ناول کہلائے گی۔ یعنی ان کے مطابق ناول وہ قصہ ہوا جس میں بیان کردہ واقعات سچے یا ایسے ہوں جو عادتاً محال اور عقلاً ناممکن نہ ہوں، یا یوں کہئے کہ اس میں تجربات ومشاہدات کا قرار واقعی بیان ہو، معاشرے، ماحول یا پس منظر کی حقیقی عکاسی ہو، مکالمہ اور عمل کرداروں کے مطابق ہو، قصہ پڑھنے میں دلچسپ ہو اور اس سے کوئی اخلاقی نتیجہ بھی برآمد ہوتا ہو۔

سرشار نے سید سجاد حیدر یلدرم کی مانند موضوع اور معیار کے اعتبار سے ناول کی کوئی درجہ بندی تو نہیں کی ہے البتہ اپنے عہد کے ناول نویسوں کو کچھ مشورے ضرور دیے ہیں اور ناول نگاری کے چند اصول بھی وضع کیے ہیں، جن سے ان کی صلاحیت، جدت پسندی اور ناول کے فن سے واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے اور ساتھ ہی ان کے معیاری ناول کا تصور بھی عیاں ہوتا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

''ملک کے خیالات جدید کو اس خوبصورتی سے قلم بند کریں کہ تصویر کھینچ دیں۔ طغیانی سے بچیں۔ بس یہ معلوم ہو کہ مصنف کوئی چشم دید واقعہ بیان کر رہا ہے۔ جیسے اسٹیج پر کوئی چابکدست کامل فن ایکٹر یا ایکٹریس اپنے سین کے گھوڑے کی باگ کو یوں قابو میں رکھے جیسے استاد شہسوار اصل گھوڑے کی باگ جہاں چاہے وہاں موڑ دے... بڑا حسن ناول کا ایک یہ ہے کہ جب ایک بات ختم کردیں تو پھر ناظرین (قارئین) بڑے دلی شوق سے دوسرے باب کے مطالب جاننے کے منتظر رہیں۔ اسی کا لکھنا مشکل ہے کہ ایک نہایت ضروری اور تعجب خیز بات کر کے ناظرین (قاری) چھوڑے ہوئے ٹکڑے کو جب تک دریافت نہ کرلیں تب تک کھانا پینا حرام ہو جائے۔''[19]

گویا ناول نگار کی خوبی یہ قرار پائی کہ وہ ان دیکھی دنیاؤں کے قصے بجائے دیکھی بھالی دنیا کے واقعات اس طرح بیان کرے کہ معلوم ہو وہ آپ بیتی یا آنکھوں دیکھی سنا رہا ہے۔ علاوہ ازیں اسے مبالغے سے بچنا چاہئے اور واقعات کو خلط ملط کرنے کی بجائے ان کی تبویب اس طرح کرنی چاہئے کہ قاری کا تجسس اور اس کی دلچسپی مجروح نہ ہونے پائے۔ دراصل سرشار یہاں واقعات کے تسلسل اور اس کے باہم ارتباط یعنی پلاٹ کی ترتیب پر زور دے رہے ہیں۔ اسی طرح معاصر صورت حال کی ہو بہو تصویر کشی اور بیان میں چشم دید واقعے کی سی کیفیت پیدا کرنے سے ان کی مراد حقیقت و تخیل کی ایسی آمیزش تھی جو صرف سوچے ہوئے غیر حقیقی واقعات کو اپنے بیان کی قوت سے بالکل حقیقی بنا دے، جسے بعد کے ناقدوں اور فکشن نگاروں نے تخلیقی ادب کی ایک اہم صفت کے طور پر قبول کیا۔

ناول نگاروں کو مشورہ دینے اور ناول کے محاسن بیان کرنے کے بعد وہ ان امور کی نشاندہی بھی کرتے ہیں جن کا شمار اس فن کے عیوب میں ہوتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ''ایجاز مخل اور اطناب ممل گو ہر امر میں مذموم ہے مگر ناول میں یہ سخت سے سخت عیب سمجھا جاتا ہے۔ جہاں تک ممکن ہو سکے ہر پارٹ یعنی چیپٹر یا فصل کو قریب قریب مساوی رکھے... ایسا نہ ہونے پائے کہ ایک حصہ پچاس صفحے کا ہو اور ایک آٹھ صفحے کا۔ اس کا بھی خیال ضروری ہے کہ اس کا مکالمہ سب چیدہ ہو اور کم ہو۔ مگر فضول مکالمہ خواہ مخواہ ٹھونس دیا جائے، یہ بڑا عیب ہے کہ لوگ پڑھتے پڑھتے عاجز ہو جاتے ہیں اور سرسری طور پر پڑھ کر ختم کر دیتے ہیں۔ اس طرح کی مطول کہانی نہ چھیڑے کہ دفتر ابوالفضل ہو جائے۔ ناول کے کسی ذکر کو جو شیطان کی آنت ہو جائے کوئی پسند نہ کرے گا۔''[20]

یہاں سرشار ارسطوئی تنظیم کی مانند ناول میں وقت، عرصہ یا صفحات کی تعداد کا تعین نہیں

کرتے، تاہم وہ ایک خاص ضخامت کے حق میں ہیں جس سے قاری کی دلچسپی اور ناول سے اس کا خوشگوار رشتہ باقی رہے۔ اسی طرح وہ ناول کے مختلف ابواب کی مساوی کمیت کے بھی قائل ہیں۔ انتہائی طویل قصے کی جگہ چھوٹے چھوٹے واقعات کی مدد سے کہانی کی تعمیر اور مکالمے کے سلیقہ مند برتاؤ پر ان کا اصرار درحقیقت موضوع کو مرکزی اہمیت دینے اور پلاٹ کے انضباط کی طرف اشارہ ہے، جسے بنیادی طور پر داستان کے مقابلے ناول کے فن سے آشنا ذہن کی اپج سمجھنا چاہیے۔

ناول میں واقعیت کی طرف سرشار کا حد درجہ جھکاؤ ہے، اور جس ماحول اور معاشرے سے متعلق انہوں نے ناول لکھے ہیں ان میں اس ماحول اور اس کے افراد کے اعمال وافعال کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ لیکن اس اعتبار سے ان کی واقعیت کی پیش کش ناقص ہے کہ انہوں نے زندگی کے صرف ایک نوع کے پہلو پر ہی توجہ دی ہے اور اس سے مماثل و متضاد دوسرے بہت سے پہلوؤں پر ان کی نظر نہیں گئی۔ انہوں نے جس ماحول یا معاشرے کو اپنے ناولوں کا پس منظر بنایا ہے، اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کے کئی پہلو ایسے تھے جو ان کے زوال کا سبب ہوئے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کے اس معاشرے کے کچھ قابل قدر اور باعث افتخار پہلو بھی تھے، جنہیں نظر انداز کیے جانے کی صورت میں اس معاشرے یا اس کے افراد کی زندگی کی مکمل ترجمانی کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ یوں بھی نری حقیقت نگاری یا واقعیت کے ذریعہ زندگی کی روداد تو مرتب کی جاسکتی ہے، اعلیٰ پائے کا ناول نہیں تخلیق کیا جاسکتا کہ ناول کا فن حقیقت سے قرب کے علاوہ فنکار کے مخصوص تخیل اور اس کی انفرادی نظر کی شمولیت کا بھی مطالبہ کرتا ہے۔

البتہ سرشار کے اخیر زمانے کی مذکورہ تحریر سے واضح ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ناول کی مبادیات سے بلکہ اس کی جزئیات سے بھی کافی حد تک واقف ہوگئے تھے۔ لیکن اب ان کے پاس نہ تو اتنی قوت تھی کہ ان اصول وقواعد کی روشنی میں کوئی نیا ناول تخلیق کرسکیں اور نہ اتنا وقت کہ پرانے

ناولوں پر نظر ثانی کر کے انہیں از سر نو مرتب کر سکیں۔ لیکن یہ بات بہر حال کشادہ قلبی سے تسلیم کی جانی چاہئے کہ ان کا تصور، فکشن کی روایت میں ایک نقطۂ انحراف، جدت پسندی کی طرف پہلا قدم اور ناول کی تنقیدی تاریخ میں نشان منزل کی حیثیت رکھتا ہے۔

حوالے:

۱۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، لکھنؤ، تیسرا ایڈیشن، ۱۹۸۱ء صفحہ ۶۴

۲۔ دبدبۂ آصفی، حیدر آباد، ربیع الثانی، ۱۳۱۵ھ

۳۔ مقدمہ فسانۂ آزاد، از رتن ناتھ سرشار، جلد چہارم، حصہ اول، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء، صفحہ ۱۰

۴۔ ایضاً

۵۔ تقریظ، جام سرشار، از پنڈت مادھو پرشاد صاحب بہادر ڈپٹی کلکٹر ملک مغربی وشمالی واودھ، جام سرشار، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۱ء، صفحہ ۵۲۹

۶۔ مقدمہ فسانۂ آزاد، صفحہ ۱۰

۷۔ ایضاً صفحہ ۹

۸۔ مضامین شرر، جلد چہارم، صفحہ ۹۶

۹۔ مقدمہ فسانۂ آزاد، صفحہ ۱۰

۱۰۔ سرشار، بشن نرائن در کی نظر میں، مرتبہ پریم پال اشک، دہلی، ۱۹۸۶ء، صفحہ ۸۱

۱۱۔ تقریظ جام سرشار، صفحہ ۵۳۲

۱۲۔ ناول نگاری، دبدبۂ آصفی، حیدر آباد، جمادی الثانی، ۱۳۱۵ھ

۱۳، ۱۴، ۱۵۔ ایضاً

۱۶ تا ۲۰۔ دبدبۂ آصفی، حیدر آباد، جمادی الثانی، ۱۳۱۵ھ

(آجکل، جولائی 2003)

مولوی عبدالحلیم شرر: نقد ناول کے نشانات

ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار وہ ابتدائی ناول نگار ہیں جنہوں نے ناول کی ضرورت و اہمیت پر روشنی ڈالی اور اس کی تعریف متعین کرنے کی کوششوں کے علاوہ ناول کے متعلق اپنے موقف کی وضاحت بھی کی لیکن عبدالحلیم شرر نے ناول کی تخلیق کے ساتھ ساتھ اس کے خط و خال، اس کی ہیئت و ساخت اور اس کے مواد اور موضوع سے متعلق اپنے معاصرین میں باضابطہ اور سب سے زیادہ مضامین لکھے ہیں۔

ان مضامین کو اس وقت کے لحاظ سے بھی نہ تو ناول کی تنقید کا معیار قرار دیا جا سکتا ہے، نہ اعلیٰ نمونہ کہ شرر نے ان مضامین کو اپنے ناولوں کے جواز میں تحریر کیا تھا اور ان کی حیثیت ان کے کسی آنے والے ناول کے دیباچے یا پچھلے ناول پر تبصرے یا تردیدی جواب کی ہے۔ خود شرر اپنے اس وکالتی طرز استدلال اور جارحانہ انداز بیان کے سبب متضاد نقطہ نظر کا شکار ہو کر رہ گئے ہیں۔ اس کے باوجود یہ مضامین اس عہد کے معیار تنقید اور ناول سے متعلق شرر کے خیالات و تصورات اور ان کے تنقیدی رویے کو سمجھنے میں بے حد معاون اور ناول کی ایک نہج قائم کرنے میں خاصے اہم ہیں۔ اس سلسلے میں ان مضامین کے علاوہ شرر کے ناولوں اور ان کی تخلیقات کے محرکات پر بھی نظر کی جانی چاہیے کہ یہ ان کے تصورات و نظریات کی تعمیر اور اس کی

تفہیم میں اہم حیثیت کے حامل ہیں۔

شرر نے اس وقت لکھنا شروع کیا جب قوم ایک نئی سیاسی و تہذیبی صورت حال سے دوچار تھی اور اس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے تمام ممکنہ کوششیں کر رہی تھیں۔ جس کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ مصنفین و معلمینِ قوم عوام کو ترقی کی شاہراہ پر گامزن کرنے کے لیے عظمت رفتہ اور اسلاف کے شاندار کارناموں کی یاد دلا کر انہیں مذہبی مسائل اور قومی تاریخ کے مطالعے کی طرف مائل کرنے کی کوشش کریں۔ چنانچہ اسی رجحان کی تحت شرر ابتداً صحافت کے میدان میں آئے تھے اور جب سر والٹر اسکاٹ کے تاریخی ناول طلسمان (Talisman) کا انہوں نے مطالعہ کیا تو انہیں محسوس ہوا کہ اس میں عیسائیت کا فروغ دکھایا گیا ہے اور مذہب اسلام کا مضحکہ اڑایا گیا ہے، سو ردعمل کے طور پر انہوں نے ایسے ناول لکھنے کا فیصلہ کیا جن میں مسلمانوں کی تاریخ اور اس کی اہم ہستیوں کی عظمت و شوکت اور عیسائیت کی برائیوں کو اجاگر کیا جائے۔

شرر نے دو طرح کے ناول لکھے ایک تاریخی اور دوسرے معاشرتی۔ تاریخی ناول میں انہوں نے ایک قوم کی عظمت و فتح دکھائی ہے اور دوسری مقابل قوم کی ذلت و شکست۔ ان ناولوں میں انہوں نے بہت حد تک تاریخی صداقتوں کو قائم رکھنے کے دعوے کے ساتھ قصہ کو دلچسپ بنانے کی غرض سے حسن و عشق کا فرضی بیان اور کہانی کی تعمیر میں حقیقی اور خیالی دونوں طرح کے واقعات کو شامل کرنے کا اعتراف کیا ہے۔ کہ ان کے نزدیک ناول کو کامیاب اور مقبول بنانے کی ایک اہم تکنیک اس میں عشقیہ مضامین کی شمولیت اور واقعات میں تصرف و تخیل کا عمل ہے۔ لیکن جب معاشرتی ناول میں شرر نے یہ تکنیک اپنائی تو بری طرح ناکام ہوئے اور کوئی اہم ناول تخلیق کرنے سے قاصر رہے۔ اس نوع کے ان کے بیشتر ناول غیر فطری پلاٹ، بے ربط واقعات اور عشق و عاشقی کے فرضی قصے کی بنا پر داستان کی بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔

شرر کو اپنے معاصرین و متقدمین میں یہ امتیاز حاصل ہے کہ انہوں نے پہلی بار سلیقے سے ناول لکھے اور نذیر احمد کی سادہ، عام فہم اور روزمرہ کی گفتگو کو حسن بیان اور رتن ناتھ سرشار کے بے ربط پلاٹ کو تکنیک عطا کر کے اردو زبان کو ناول کے ایک زیادہ مرتب اور متحد فارم سے روشناس کرایا۔

شرر کے ناولوں کے دیباچوں اور رسالے ''دلگداز'' میں ان کے آنے والے کسی ناول کے اعلان (جن میں ناول کا تعارف اور بسا اوقات ان کا اظہار خیال بھی ہوتا تھا) سے قطع نظر ان کے تین مضامین ''دنیا میں ناول نویسی کی ابتدا''، ''ناول'' اور ''ہمارا جدید ناول'' ناول سے متعلق ان کے افکار و نظریات کے آئینہ دار ہیں۔ اپنے پہلے مضمون میں وہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ ناول کا فن بھلے ہی ہمارے یہاں یورپ سے آیا ہو لیکن دراصل یہ ہماری اپنی چیز ہے، جو زمانہ قدیم میں ہم سے اہل یورپ نے لیا تھا، اور جب ہم نے اسے اہل یورپ سے واپس لیا تو مرور ایام کی بنا پر اس کی ہیئت قصہ سے بدل کر ناول کی ہوگئی۔ لکھتے ہیں:

> ناولوں اور ناول نویسی کو فی الحال ہم نے اہل یورپ سے لیا ہے مگر تاریخ بتاتی ہے کہ یہ ہماری قدیم امانت ہے جس کو ہم ان امانت داران مغرب سے واپس لے رہے ہیں۔[1]

'قصہ' کے ناول کی منزل تک پہنچنے اور اس کے مشرق سے مغرب تک کے سفر کی سرگزشت وہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

> مشرق میں سب سے پہلا متمدن ملک مصر ہے اور مصر والوں ہی سے قصہ نویسی کا آغاز ثابت ہوتا ہے۔... اس کے سوا یہ یقینی طور پر ثابت ہے کہ ایران و عرب اور دیگر ممالک مشرق میں بہت قدیم زمانے سے خیالی اور طبع زاد قصوں کا عام رواج چلا آتا تھا انہیں سے یونانیوں نے قصہ خوانی و قصہ نویسی سیکھی پھر یونانیوں سے اس مذاق کو اہل روم نے

حاصل کیا۔ ...رومیوں نے اس قصے کو بہت پسند کیا اور ان میں بھی افسانہ نویسی قصہ خوانی کا رواج ترقی کرنے لگا۔ ...انگریزی ناولوں کا آغاز رومیوں کے ترجموں سے ہوا جن سے انگلستان کے بہت سے قدیم ترین و اعلیٰ ترین مصنفین ڈراما نے اپنی تصانیف کے لیے مختلف قصوں کے خاکے لیے ہیں۔ مگر یہ عموماً رومیوں کی عام پسند، بامذاق اور مضحک کامیڈیوں سے ماخوذ تھے۔[۲]

ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ شرر داستان اور ناول کی مناسبت پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ اور وہ اس کی ترقی سے بھی بخوبی واقف ہیں جو قصہ نے بالآخر ناول کی شکلِ اختیار کر کے حاصل کی۔ لکھتے ہیں:

ناول کا آغاز خیالی اور طبع زاد قصوں سے ہے جو ابتداً محض داستان گوئی کی شان سے قلمبند کر لیے گئے تھے۔ اس کے بعد یہ ترقی ہوئی کہ محض خیال آفرینی چھوڑ کے تاریخی واقعات میں رنگ آمیزی کر کے دلچسپ داستانوں کی شان پیدا کی گئی۔ اس کے بعد ناول کی ترقی کا تیسرا درجہ یہ تھا کہ انسانی زندگی کے واقعات نئے نئے اسلوب سے دکھائے جائیں اور ان کے ذریعے سے معاشرت و اصلاحِ زندگی کا سبق دیا جائے۔[۳]

بظاہر اس اقتباس کے آخری حصے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ شرر ناول کے موضوع اور مقصد کی تعین کر رہے ہیں لیکن درحقیقت یہاں وہ اپنے خیال کی اس ارتقائی کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں کہ کس طرح ان کے نزدیک ناول کا مقصد و موضوع بتدریج تبدیل ہوتا گیا ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے تحقیقی نوعیت کی گفتگو کی ہے اور قصہ کے آغاز و ارتقا سے لے کر اس کے

ناول کی ہیئت اختیار کرنے تک کا سرسری جائزہ لیا ہے، لیکن تاریخی حقائق کے بیان میں کئی جگہ ان سے سہو بھی ہوگیا ہے مثلاً وہ لکھتے ہیں:

> ملکہ الزبتھ کے عہد میں اسپین کے ناول ترجمہ ہوئے جن کا ماخذ عربی مذاق تھا۔ ان کا پہلا مترجم جان لیلیا تھا جس کی عبارت میں کسی قسم کی رنگینی یا عبارت آرائی نہ تھی۔[۴]

جبکہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کی تحقیق کے مطابق اسپین کے جس ناول کی طرف شرر نے اشارہ کیا ہے وہ سروانٹز کی ''ڈان کوئزٹ'' تھی اور اس کا مترجم جان لیلیا نہیں شلٹن تھا۔ اس عہد میں جان لیلیا نام کا کوئی مصنف یا مترجم نہیں بلکہ مشہور افسانہ نگار جون لیلے تھا اور انگریزی ادب میں اس کی نثر خاصی مرصع اور رنگین سمجھی جاتی تھی۔''[۵] اسی طرح وہ انگریزی ناولوں کے آغاز کی بناء رومیوں کے ان ترجموں کو بتاتے ہیں جن سے انگلستان کے قدیم ڈراما نگاروں نے مختلف قصے اخذ کیے تھے۔ بقول احسن فاروقی ''یہاں مولانا (شرر) شاید ان قصوں کی طرف اشارہ کررہے ہیں جو بلغارست نے بونڈلو کی رومی داستان سے ترجمہ کیے تھے اور جن پر شیکسپیئر وغیرہ کے ڈرامائی پلاٹ مبنی ہیں۔''[۶] بہر حال ان قصوں کا ناول سے کچھ بھی تعلق ہو، انہیں انگریزی ناول کا آغاز کہنا درست نہیں ہے۔

تاریخی ناول سے متعلق بھی انہوں نے اپنا جو تصور بیان کیا ہے وہ کافی گنجلک ہے اور یہ واضح نہیں ہوتا کہ ان کا مقصود ناول ہے یا تاریخ۔ لکھتے ہیں:

> انھی طبع زاد خیالی قصوں سے تاریخی ناولوں کا آغاز ہوا۔ کسی عشق یا جنگ کے واقعہ کو گھٹا بڑھا کے ایسی رنگین عبارت میں لکھا جاتا کہ قصہ سے زیادل لطف تاریخ میں پیدا ہوجاتا ہے۔[۷]

تاریخی ناول سے متعلق اپنے نظریے کا اظہار ایک اور جگہ یوں کرتے ہیں:

> جس طرح طبیب ایک نسخہ تجویز کرتے وقت مختلف اجزاء کو اس خوبی سے ترکیب دیتا ہے کہ ان سے ایک نیا موثر اور نفع بخش مزاج پیدا ہو۔ بعینہ یہی کام آج کل ایک مورخ کا ہونا چاہیے کہ واقعات کو محض جلب و روایات کی حیثیت سے جمع کر کے صرف اس کوٹھی کے دھان کو اس کوٹھی نہ کردے بلکہ ان کی نئی ترکیب سے نیا رنگ، نیا مزاج پیدا کرے اور اس کے تازہ منافع و فوائد سے لوگوں کو فائدہ پہنچائے...... اور یہی سبب ہے کہ ناولوں کے ذریعہ سے ہم تاریخوں کا جو مذاق ملک میں پیدا کرتے ہیں وہ ان بزرگوں کی تاریخیں پڑھ کر بالکل تشریف لے جاتا ہے۔[8]

تاریخی ناول کے اپنے کچھ اصول اور فنی تقاضے ہیں اور وہ ناول میں پیش کردہ زمانے واقعات اور کرداروں کو حیاتِ نو بخشنے کے علاوہ چند اہم ادبی مقاصد بھی پورے کرتی ہے، لیکن شرر ادبی مقاصد یا فنی تقاضے کی طرف توجہ دینے کے بجائے قارئین کی خواہش یا اس کی طلب کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور ناول کے معیار کا تعین فن کی کسوٹی پر کسنے کے بجائے قارئین کی رائے اور ان کے مذاق پر چھوڑتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ناول ''یوسف و نجمہ'' جو ایک مدت سے ناقص و ناتمام پڑا ہوا تھا، پورا ہوگیا اور اس کا فیصلہ پبلک کے ہاتھ ہے کہ انجام کیسا ہوا؟ اور اس کی کیا حالت رہی؟ جہاں تک ہم سمجھتے ہیں ناظرین نے اس انجام کو پسند کیا ہوگا اور جو کچھ اس میں ہوا وہ ان کے مذاق اور ان کی خواہشوں کے موافق ہوگا۔[9]

ظاہر ہے کہ شرر کے عہد میں ناول اور بالخصوص تاریخی ناول کا تصور آج سے بہت مختلف

تھا۔ خود اردو میں تاریخی ناول کا آغاز شرر کے ہاتھوں ہو رہا تھا اور اس صورت حال میں ان سے تاریخی ناول کے جملہ اصولوں سے واقفیت کی امید اور کسی واضح اور پختہ نظریے کی توقع قبل از وقت ہے کہ اصولوں کی تعمیر رفتہ رفتہ ہوتی ہے اور ان کے ایک معینہ شکل اختیار کر لینے کے بعد ہی ان پر عمل پیرا ہونے کا مطالبہ جائز ہوتا ہے۔ یوں بھی کسی شرط یا اصول کے مقابلے میں شرر پر ایک خاص مقصد زیادہ غالب تھا اور وہ اسی کے تحت تاریخی ناول لکھتے اور عوام میں مقبولیت حاصل کرنے کی خواہش پر فنی تقاضوں کو قربان کرتے رہے تھے۔

شرر کا دوسرا مضمون ''ناول'' مذہب سے تعلق رکھنے والے ایک خاص طبقے کے اس الزام کے جواب میں لکھا گیا ہے کہ ''چونکہ ناول میں حسن وعشق کے افسانے ہوتے ہیں لہٰذا ان کے مطالعہ سے اگر براہ راست نہیں تو ضمنی طور پر دلوں میں بداخلاقی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں''۔ شرر ناول کو مخرب اخلاق کہنے والوں کو ان نادان یونانیوں سے تشبیہ دیتے ہیں جنھوں نے سقراط کی تعلیمات کے بارے میں کہا تھا کہ وہ نوجوانوں کے اخلاق بگاڑتی ہیں۔ آگے چل کر ان حضرات سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

> اگر بداخلاقی کا یہی معیار ہے تو ان بزرگوں کے نزدیک سب سے پہلے بداخلاقی کی تعلیم قرآن مجید سے ہوتی ہوگی جس میں حضرت یوسف اور عزیز مصر کی بی بی کا قصہ عجیب دلکش الفاظ میں مذکور ہے۔ پھر اس کے بعد بڑی مخرب اخلاق حدیث وفقہ کی کتابوں کو ہونا چاہیے جن کی کتاب الطہارت اور دیگر بحثوں میں ان شرمناک باتوں کو جائز کر لیا گیا ہے۔[10]

اس مضمون میں شرر نے ناول کے موضوع اور اس کی افادیت پر بھی گفتگو کی ہے اور اس سلسلے میں بہت حد تک ان کے نظریات واضح ہو جاتے ہیں۔ ناول کے بارے میں وہ بتاتے ہیں کہ ''ہندوستان میں ناول نویسی ایک بالکل نئی چیز تھی اور ان نئی دلچسپ چیزوں میں جنھیں

مغربی تہذیب نے ہماری زبان سے لاکر انٹروڈیوس کیا ہے۔"[11] حالانکہ وہ پہلے اپنے مضمون میں ناول کی بابت یہ دعویٰ کر چکے ہیں کہ"یہ ہماری قدیم امانت ہے جس کو ہم ان امانت داران مغرب سے واپس لے رہے ہیں۔" بہرحال دیکھنا یہ چاہیے کہ ناول سے شرر کی کیا مراد ہے اور وہ اس کی ماہیئت و مقصود کس طور پر متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ناول چونکہ ایک دلچسپ مذاق اور سلجھے ہوئے بیان میں لکھے جاتے ہیں اور ان کا لٹریچر وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں لائٹ لٹریچر کہتے ہیں، اس لیے انہیں ادنیٰ و اعلیٰ اور تھوڑی قابلیت رکھنے والے بھی یکساں دلچسپی کے ساتھ پڑھتے اور مزہ لیتے ہیں...... قابل اور صاحب علم لوگ بھی جس آسانی سے تفریح اور بیکاری کے اوقات میں بغیر اس کے کہ ان کے دماغوں پر کسی قسم کا بار پڑے ناولوں کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نہ کسی تاریخ کا کر سکتے ہیں اور نہ کسی اخلاقی کتاب کا۔[12]

گویا شرر کے نزدیک ناول کی تعریف یہ ہوئی کہ اس کا انداز بیان دلچسپ، بیان کسی بھی طرح کی پیچیدگی یا ابہام سے پاک، نیز تاریخ یا اخلاقیات کی کتابوں کی سی خشکی اور بوجھل پن کے بجائے شگفتگی اور دلکشی کا حامل ہو۔ اور عام فہم اتنا کہ معمولی لیاقت والا شخص بھی اس کے مطالعہ سے ذہن پر کسی قسم کا بار ڈالے بغیر لطف اندوز ہو سکے۔ اس طرح شرر کے نزدیک ناول کوئی اعلیٰ ادبی حیثیت یا گہری بصیرت کا حامل ہونے کے بجائے محض تفریح کا ایک ذریعہ قرار پاتا ہے اور اس کا مقصد تفنن طبع۔ دراصل شرر جنہیں اس بات کا بخوبی علم تھا کہ ناول میں زندگی کے ہزار پہلو کی عکاسی کی صلاحیت موجود ہے ان سے ناول کی تعریف میں غالباً لائٹ لٹریچر یا پوپولر لٹریچر (تفریحی ادب) کی اصطلاح کی وجہ سے چوک ہوئی اور اس لیے انہوں نے

ناول کو بیکاری اوقات میں تفریح کی خاطر پڑھنے کی ایسی چیز قرار دیا جس سے کم علم اور صاحب علم یکساں طور پر محظوظ ہوسکیں۔ جبکہ وہ ناول کے افادی اور تعلیمی مقصد کے قائل ہیں اور ضمنی طور پر ہر قسم کے تعلیمی طریقوں پر ناول کو ترجیح دیتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> گو ابھی تک ایسے عمدہ اور اعلیٰ درجے کے ناول اردو میں بہت کم موجود ہیں۔ جو انگریزی کے اعلیٰ ناولوں کا مقابلہ کرسکیں۔ مگر اس بے مائگی پر بھی موجودہ ناول ہمیں اسلوبِ زندگی کے جتنے نمونے دکھا چکے ہیں گزشتہ صدہا اور ہزارہا سال کا لٹریچر نہیں دکھا سکا تھا، اور آج کل کے معیار تعلیم کے اعتبار سے یہی سب سے بڑی تعلیم ہے۔[۱۳]

اس طرح کی گفتگو کرنے والے شخص کے بارے میں یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ ناول کو واقعتاً ''لائٹ لٹریچر'' ہی سمجھتا ہوگا اور اس ارتقاء سے بالکل ناواقف رہا ہوگا جس کی وجہ سے یہ صنف اعلیٰ ترین اصناف ادب کا ہم پلہ بنی۔ البتہ اس کا قوی امکان ہے کہ اپنے مافی الضمیر کی ترسیل اور قاری کی تفہیم کے لیے انہیں کوئی زیادہ آسان اور مروج متبادل اصطلاح نہ مل سکی ہوگی۔ لہٰذا انہیں ایک ایسی عام اصطلاح کا سہارا لینا پڑا جو ناول کے منصب و مقصود کو پوری طرح ادا کرنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔

شرر ناول کے موضوع اور اس کے مواد سے زیادہ اس کی ہیئت اور اسلوب کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے مطابق ناول کی ہیئت اور اسلوب میں تاریخ، تہذیب و تمدن اور ہر طرح کے مسائل کو اس خوبی اور خوبصورتی سے بیان کرنے کی صلاحیت موجود ہے کہ وہ دلچسپ، ذہن نشیں اور قابل فہم ہوجاتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے سامنے ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کی مثالیں موجود ہیں کہ اول الذکر نے مذہبی اور اخلاقی مسائل کو اور ثانی الذکر نے تہذیب و تمدن کے بیان کو ناول کا جامہ پہنا کر انتہائی دلچسپ اور قابل فہم بنایا اور خود شرر نے اس کام کے لیے تاریخ کو اپنا موضوع چنا۔

> اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی موثر پیرایہ کسی مسئلہ یا کسی تہذیب کے ذہن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنا دینے کا ہوسکتا ہی نہیں۔ ناول کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کو خوشگوار بنانے کے لیے استعمال کی جاسکتی ہے۔[۱۴]

شرر ناول کے ذریعہ تعلیم ہونے کی تو وکالت کرتے ہیں لیکن براہ راست تعلیم، تبلیغ یا تخاطب کی سختی سے مخالفت بھی کرتے ہیں اور سماج اور معاشرے کی اصلاح کو فن کار کی ذمہ داری کے بجائے اس کا مقصد قرار دیتے ہیں جس پر بہر حال فن کو ترجیح حاصل ہونی چاہیے، لکھتے ہیں:

> ناولوں میں تعلیم اخلاق کا وہی طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو قرآن مجید میں اختیار کیا گیا تھا، کہ واقعات عالم کو دکھا کے ان کے برے یا بھلے انجام کے متعلق علماء کے فتوؤں کی طرح حکم نہ لگایا جائے بلکہ ان کے ہر قسم کے انجام کی تصویریں دکھا دی جائیں، اور ان کا مشاہدہ کرا دیا جائے۔[۱۵]

اور دراصل یہی ناول کے فن اور فنکار کا منصب بھی ہے کہ وہ زندگی، زمانے، ماحول یا کردار کی عکاسی کرنے کے بعد فن پارے سے الگ ہو جائے۔ اور اس کی تعبیر، تفسیر، فیصلہ یا کوئی نتیجہ اخذ کرنے کی ذمہ داری قاری کی صوابدید پر چھوڑ دے۔ ناول کی تاریخ، تعریف اور مقصود کے بعد شرر اس کے موضوع سے بحث کرتے ہیں اور مختلف دلائل و شواہد سے یہ طے کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کس طرح کے واقعات، خیالات، حالات اور زمانے کو ناول کا موضوع بنایا جانا چاہیے۔ اس باب میں ان کا تصور قدرے محدود اور داستانی فضا سے متاثر ہے۔ چنانچہ وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ناول کی بناء کسی بہادری کے کارنامے،

عظیم الشان ہستی، عروج واقبال کے زمانے یا قابل فخر تہذیب و معاشرت پر ہونی چاہیے نہ کہ روزمرہ کی زندگی، عام انسان، عصری مسائل اور ایسے حالات و واقعات کو اس کا موضوع بنایا جانا چاہیے جن کے کسی پہلو سے بھی ہماری ذلت ورسوائی منعکس ہوتی ہو۔

شرر نے یہ کلیہ قارئین کی پسند و ناپسند کو پیش نظر رکھ کر بنایا ہے اور اندازے کی غلطی سے وہ داستان کے قاری کو ناول کا قاری سمجھ بیٹھے ہیں۔ لہٰذا بطور خود وہ اول الذکر قسم کو قاری کی پسند اور آخرالذکر کو اس کی ناپسند قرار دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان کے خیال میں انگریزی ناولوں میں جدید عہد اور موجودہ تہذیب و ثقافت کو بحیثیت موضوع یا بطور پس منظر اپنانا، اہل یورپ کی مجبوری ہے۔ سو وہ جدید تعلیم یافتہ لوگوں کی طرف سے اردو میں اس طرز پر ناول لکھے جانے کے مطالبے کو ان کی ناتجربہ کاری پر محمول کرتے ہوئے مثالوں کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ جس طرح انسان اپنی جوانی کے واقعات سننا سنانا پسند کرتا ہے بعینہٖ قومیں بھی اپنے عروج و کمال کے واقعات کو زیادہ پسند کرتی ہیں، اور چونکہ انگلستان کا زمانہ حال ان کے ماضی سے زیادہ تابناک اور قابل فخر ہے لہٰذا وہ اپنے ناولوں میں قدیم تہذیب کے بجائے جدید زندگی اور طرز معاشرت کی پیش کش فنی تقاضوں کے تحت نہیں بلکہ مجبوراً کر رہے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> نئے تعلیم یافتہ گروہ کا خیال ہے کہ ہماری موجودہ زندگی اور ابنائے وطن کی مروجہ معاشرت پر ناول لکھے جانے چاہئیں، جیسا انگریزی میں ہورہا ہے۔ مگر ہمارے خیال میں یہ ان کی ناتجربہ کاری ہے۔ بیشک انگلستان اور ممالک یورپ میں اکثر ناول ایسے ہی ہوتے ہیں اور وہاں وہی عنوان دلچسپ رہتا ہے مگر ہندوستان کی پبلک میں جہاں تک میرا تجربہ ہے یہ عنوان بالکل دلچسپ نہیں ہوسکتا۔ افسانوں میں انسان اپنی زندگی کے اعلیٰ اور کامیابی کے واقعات کو ڈھونڈتا ہے اور ناکامی اور

> ٹریجڈی بھی پسند آتی ہے تو اسی عہد کی جبکہ اپنے حالات میں کامیابی و مقصد روی کی صورت نظر آیا کرتی تھیں۔ جس طرح انسان اپنے جوانی کے واقعات کو زیادہ پسند کرتا ہے اور مزے لے لے کر کہتا اور سنتا ہے اسی طرح قومیں بھی اپنے عروج و کمال اور اوج و اقبال کے واقعات کو زیادہ پسندیدہ خیال کرتی ہیں۔
>
> یورپ والوں کو دنیا کی ساری عمر میں اپنا یہی موجودہ دور کامیابی و کامرانی اور ترقی و عروج کا دور نظر آتا ہے اور اسی لیے وہ اپنی گزشتہ زندگی کے عوض موجودہ زندگی کو زیادہ پسند کرتے اور قومی عمر کے اسی حصے پر فخر و ناز رکھتے ہیں۔ ایسی حالت میں اگر ان کے ناول موجودہ سوسائٹی کے واقعات سے لبریز ہوتے ہیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔[16]

اس اقتباس سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شرر کے نزدیک ناول میں قوم کی عظمت و رفعت یا اس کے سنہری دور کا ہی بیان ہونا چاہیے اور ناول نگار کو اپنی عظمت رفتہ کے ہی گن گانے چاہئیں۔ یہ تصور شرر کی ماضی پرست ذہنیت کی عکاسی کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ ناول کا معیار فنی اصول اور ادبی تقاضوں کی تکمیل کے بجائے قاری کی پسند اور اس کی قبولیت کو قرار دیا جائے۔ شرر کا یہ خیال یا تو اس بنا پر ہے کہ وہ قاری کو اس قدر باشعور اور تربیت یافتہ ذہن کا مالک سمجھتے تھے کہ وہ ادبی اقدار و معیار پر پورے اترنے والے ناول کو ہی درجۂ قبولیت بخشتے ہیں۔ یا پھر ناول کے اصولوں سے ان کی عدم واقفیت یا بے توجہی کی بناء پر ہے۔ صحیح بات یہ ہے کہ نہ تو شرر کا قاری ہی اتنا بالیدہ ذہن تھا کہ اس کی پسند اور ناپسند کو ادبی تنقید کا درجہ دیا جائے اور نہ شرر ہی فنی تقاضوں سے اس حد تک واقف تھے کہ ان کے خیال کو ناول کا اصول تسلیم کرلیا جائے۔

اردو میں انگریزی طرز پر ناول نہ لکھے جانے کی وہ دوسری وجہ یہ بتاتے ہیں ''سچ یہ ہے کہ ہم میں وہ سوسائٹی ہی نہیں جس پر یورپ کے ناولوں کی بنیاد قائم ہوتی ہے۔''[۱۷] اور جب شرر کے عہد کی سوسائٹی کو موضوع بنا کر چند ناول تحریر کیے گئے تو انہیں اس رجحان میں قوم کی اہانت اور بداخلاقی کی تعلیم کا پہلو نظر آیا۔ چنانچہ ناول کا دفاع کرتے کرتے اچانک وہ خود اس کے معترضین کی صف میں جا شامل ہوئے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> موجودہ سوسائٹی کے شوق کی برکت سے اردو میں ایسے بھی ناول لکھے گئے ہیں جن میں کبھی کوئی شریف زادی کسی اور کے گھر میں ڈولی سے اتروادی گئی ہے۔ کبھی کسی نے کسی مہ جبیں بہو بیٹی کو کھڑکی سے جھانکتے یا گاڑی کی جھلملیوں سے آنکھیں ملاتے دیکھ لیا اور عاشق ہو گیا ہے، پھر اس کے گھر سے نکالنے کی کوشش کی ہے اور آخر اسے خراب کیا ہے۔ ایسے ناولوں کی نسبت ہم نہیں جانتے کہ وہ سوسائٹی کی تصویریں ہیں یا ان کے ذریعہ سے سوسائٹی اور زیادہ بدنام و رسوا کی گئی ہے، ان میں اخلاق کا سبق دیا گیا ہے یا بداخلاقی سکھائی گئی ہے۔[۱۸]

گویا شرر کے نزدیک ناول کی بنیاد ایسے حقیقی واقعے، ماحول یا معاشرت پر رکھی جانی چاہیے جس کے کسی پہلو سے نہ تو قوم اور معاشرے کی تحقیر و تذلیل کا اندیشہ ہو اور نہ ہی بداخلاقی کی تعلیم کا خدشہ۔ حیرت ہوتی ہے کہ ناول پر مخرب اخلاق ہونے کا الزام عائد کرنے والوں کے خلاف قرآن پاک میں بیان کردہ یوسف و زلیخا کے قصے اور حدیث وفقہ کی کتاب الطہارت کے حوالوں سے گفتگو کرنے والا شرر یہاں ناول میں سماجی حقیقتوں کی عکاسی کرنے والوں کو نذیر و حالی کی طرح اخلاقی قدروں اور معاشرت کی عزت و آبرو کی دہائی کیوں دے رہا ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ شرر جو زندگی بھر اپنے اسلاف سے متحارب قوموں کی

کمزوریوں کو منکشف اور مشتہر کرنے کی ذمہ داری انجام دے رہے تھے۔ اپنی ہی قوم کو اس کی زد میں آتے دیکھ کر مضطرب ہو اٹھے ہوں، کہ نئے ناول نگاروں نے شرر کے ناولوں کی ان عیسائی دوشیزاؤں کے وصف جو اپنے حسن و شباب اور ناز و ادا کے جلووں سے مسلمان بہادروں اور سپہ سالاروں کو مسحور کر رہی تھیں مسلم معاشرے کے شریف اور باعزت گھرانوں کی پردہ دار بہو بیٹیوں میں بھی دکھانے شروع کر دیے تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں شرر کو عیسائیت اور صہیونیت کے خلاف لڑی جانے والی جرأت و اخلاق کی جنگ کا پانسہ آخری وقت میں پلٹتا ہوا نظر آیا ہوگا۔ اور جب نئے تعلیم یافتہ ناتجربہ کاروں کو پیار سے سمجھانے کا کوئی مثبت نتیجہ برآمد نہ ہوا تو شرر نے حق بزرگی استعمال کرتے ہوئے ان ناول نگاروں کو اخلاقی قدروں کی پامالی کے برے مآل سے متنبہ کرنا ضروری سمجھا ہو۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شرر نے صنف ناول کو من و عن قبول نہیں کیا ہے بلکہ ان کا تصور ناول مشرق و مغرب کے امتزاج سے تشکیل پاتا ہے اور وہ اپنے پسندیدہ مضامین کو ناول کے فارم میں ڈھال کر پیش کرنے کو ہی ناول قرار دیتے ہیں۔ زیادہ واضح الفاظ میں یوں کہنا چاہیے کہ ہیئت و اسلوب کی حد تک تو وہ صنف ناول کو قبول کرتے ہیں لیکن مواد و موضوع کے سلسلے میں ان کا اپنا الگ نظریہ ہے اور ناول میں زندگی کے مختلف النوع پہلوؤں کی عکاسی کی گنجائش کے اعتراف کے باوجود وہ ایک ایسا اصول وضع کرتے ہیں جس میں یہ تقسیم موجود ہے کہ ناول میں کن حالات و واقعات اور معاشرت و زمانے کو پیش کیا جانا چاہیے اور کن سے احتراز کرنا چاہیے۔ ان کے ناول کا تصور اس اقتباس سے بخوبی واضح ہوتا ہے ملاحظہ کیجیے:

> ہم ہمیشہ ناول کے لیے اگلے عہد کا کوئی واقعہ ڈھونڈ لیا کرتے ہیں اور اس میں موجودہ لٹریچر کے موافق کچھ مشرقیت ہوتی ہے اور کچھ مغربیت، حتی الامکان دلچسپی پیدا کر دیا کرتے ہیں اور ہمیں یقین ہوگیا ہے کہ جس طرح ہمارا موجودہ لٹریچر مغربی و مشرقی انشاپردازی کا مجموعہ

> ہے اسی طرح ہمارے ناولوں کو بھی ایسا ہی ہونا چاہیے کہ ان میں کچھ ایشیائیت ہو اور کچھ یوروپیت۔ نہ وہ بالکل ایسی بے سرو پا کہانیاں ہوں اور نہ انگلش گھروں کی تصویر دکھانے والے ناول۔[19]

شرر چند استثنائی امور کے ساتھ یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ ناول کا منصب زندگی کی ترجمانی ہے لیکن اس حقیقت کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ زندگی کی تخلیق بھی ناول کا اہم ترین فریضہ ہے۔ البتہ واقعات و مکالمات کی پیشکش میں تصرف و اضافے کو بدرجۂ مجبوری جائز قرار دیتے ہیں کہ اس کے علاوہ کوئی چارہ بھی نہ تھا، یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ......ناول میں جو واقعات بیان کیے جائیں گے مجموعی طور پر سچے اور مطابق واقعہ ہوں گے۔ ہاں ناول کی ضرورت سے تفصیلی صحبتوں اور صحبت کی باتوں میں تصرف اور اضافہ کرنے سے مجبوری ہے کیونکہ بغیر اس کے نہ ناول ناول ہوسکتا ہے اور نہ قصے میں مزہ آسکتا ہے۔[20]

گویا وہ حقیقت کی سرزمین پر ناول کی عمارت تعمیر کرنے کے اصرار کے باوجود اس میں تخیل کی ناگزیریت سے انکار نہیں کرتے۔ شرر کے اس اجمالی مطالعے سے کئی باتیں سامنے آتی ہیں اول یہ کہ نذیر احمد اور رتن ناتھ سرشار کے مقابلے میں شرر کا تصور ناول زیادہ واضح اور منضبط ہے۔ دوم وہ اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں ناول کی تعریف اور موضوع پر فن کو ترجیح دیتے ہیں۔ چہارم براہ راست اخلاق کی تعلیم یا مذہب کی تبلیغ کی تردید کرتے ہیں اور ناول کا کام حالات و واقعات کا بیان اور اس کی تصویر کشی کو قرار دیتے ہیں۔ پنجم صرف خیالی دنیا کی تخلیق یا حقیقی دنیا کی محض ترجمانی کے بجائے دونوں کی آمیزش کو ناول کا وصف قرار دیتے ہیں اور ششم وہ ناول کو تفریحی ادب قرار دیتے ہوئے اس کی کامیابی و ناکامی کا معیار قاری کی پسند و ناپسند کو بتاتے ہیں۔ اس طرح شرر کے بعض ناقدین کا یہ خیال کہ شرر کے مضامین ناول کے

فن، موضوع اور مقصد کی نشاندہی نہیں کرتے، اور نہ ان میں کسی تنقیدی بصیرت کا نشان ملتا ہے صداقت پر مبنی نہیں ہے۔

شرر کے زمانے میں اردو ناول جس مرحلے سے گزر رہی تھی اور اس عہد کا جو تنقیدی رویہ تھا اس لحاظ سے شرر کے مضامین خاصی اہمیت کے حامل ہیں اور جس طرح انہوں نے ناول سے متعلق اپنے افکار و نظریات اور ناول کے فن، موضوع، مواد اور مقصد پر گفتگو کی ہے اسے نظر انداز کرنا یا موجودہ معیار تنقید اور مروجہ اصول فن سے اس کا موازنہ و مقابلہ کرنا زیادتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ شرر نے ناول کے بعض اہم عناصر مثلاً کردار اور مکالمے وغیرہ پر گفتگو نہیں کی ہے۔ خود ان کے ناولوں میں (سوائے فردوس بریں کے) یہ دونوں حصے خاصے کمزور ہیں اور وہ غیاث الدین غوری، عزیز مصر اور سلطان صلاح الدین جیسے عظیم کرداروں کو بھی زندہ جاوید نہ بنا سکے اور عشقیہ اور رزمیہ مکالمے تو ان کے یہاں کافی حد تک مضحکہ خیز ہو کر رہ گئے ہیں۔

حوالے:

ا۔ مضامین شرر، ص ۱۶۲

۲۔ مضامین شرر ص ۱۶۴

۳۔ مضامین شرر، ص ۱۶۲

۴۔ مضامین شرر، ص ۱۶۴

۵۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ تیسرا ایڈیشن لکھنؤ ۱۹۸۱، ص ۱۰۲

۶۔ ایضاً ص ۱۰۲

۷۔ تاریخ شرر، ص ۱۶۴

۸۔ مضامین شرر، ص ۲۳۲

۹۔مضامین شرر، ص ۲۳۲

۱۰۔مضامین شرر، ص ۲۲۹

۱۱۔مضامین شرر، ص ۲۲۸

۱۲۔مضامین شرر، ص ۲۳۰

۱۳۔مضامین شرر، ص ۲۳۱

۱۴۔مضامین شرر، ص ۲۳۰

۱۵۔مضامین شرر، ص ۳۰۔۲۲۹

۱۶۔مضامین شرر، ص ۲۵۶

۱۷۔مضامین شرر، ص ۲۵۷

۱۸۔مضامین شرر، ص ۲۵۷

۱۹۔مضامین شرر، ص ۲۵۸

۲۰۔مضامین شرر، ص ۲۵۹

پنڈت برج نرائن چکبست اور ناول کی تنقید

پنڈت برج نرائن چکبست اچھے شاعر اور نثر نگار تھے اور شاعری اور ناول کے نقاد بھی۔ ان کی ادبی زندگی کا جب آغاز ہوا اس وقت تک حالی اور شبلی کی تنقیدی نگارشات سامنے آ چکی تھیں اور شاعری کی تنقید لفظی مباحث کے دائرے کو توڑ کر آگے بڑھ چکی تھیں۔ تب اردو فکشن کی تنقید کا باضابطہ آغاز نہ ہوا تھا، لیکن ناول سے متعلق مرزا محمد ہادی رسوا کے خیالات خطوط اور دیباچوں کی شکل میں اور پنڈت رتن ناتھ سرشار اور مولوی عبدالحلیم شرر کے ابتدائی مضامین منظر عام پر آ چکے تھے۔

چکبست کے زباں داں اور نثر نگار ہونے کی شہرت مثنوی گلزار نسیم والے معرکے سے ہوئی اور ان کے تنقیدی شعور کا احساس 'فسانۂ آزاد' کے اختلافی مباحث سے۔ چکبست بنیادی طور پر ناول کے نقاد تو نہ تھے، البتہ انھوں نے ناول نگاروں کے فن اور فن ناول نویسی کا تفصیلی جائزہ ضرور لیا ہے، جس کی اہمیت وافادیت بہر طور مسلّم ہے۔ انھوں نے پہلی بار اردو کی بعض اہم ادبی شخصیتوں بالخصوص لکھنو کے نثر نگاروں مثلاً منشی سجاد حسین، منشی جوالا پرشاد برق، تربھون ناتھ ہجر اور مرزا مچھو بیگ ستم ظریف وغیرہ پر مضامین لکھے، جن میں ان کی نثر کی فنی خصوصیات پر معتبر اور معتدل گفتگو کی۔ ان مضامین کی وقعت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ آج تک ہمارے ادیب اور نقاد مذکورہ شخصیتوں اور ان کے فن سے متعلق اپنے

مضامین میں چکبست کی فراہم کردہ معلومات پر اعتماد و انحصار اور ان کی تنقیدی رایوں سے اتفاق کرتے ہیں۔

چکبست کا اردو فارسی ادبیات کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ ''گلزارنسیم'' سے متعلق مباحثے کے سلسلے میں انھوں نے معترضین کے فنی، لسانی، معنوی اور ادبی اعتراضات کے جواب جس خوبی سے دیے ہیں وہ ان کی علمیت کے اعتراف کے لیے کافی ہے۔ وہ لکھنو سے نکلنے والے رسالے ماہنامہ 'صبح امید' کے ایڈیٹر تھے جسے ۱۹۱۸ء میں پنڈت کشن پرشاد کول نے جاری کیا تھا۔ ادارتی ذمہ داریوں کے علاوہ اس رسالے کے لیے وہ سیاسی اداریے اور ادبی تبصرے بھی لکھتے تھے۔ اپنی ان پیشہ ورانہ مصروفیتوں کے باوجود انھوں نے متعدد ادبی مضامین بھی سپرد قلم کیے، جو ان کے ذاتی خیالات اور تنقیدی تصورات کی نشاندہی کرتے ہیں۔

چکبست کی تنقید کلاسیکی نوعیت کی ہے۔ وہ شعروادب میں تہذیبی، سیاسی اور سماجی قدروں کے حامی ہیں، تاہم شعروادب سے کسی قسم کی افادیت کا مطالبہ نہیں کرتے۔ انھوں نے پہلی بار گلزارنسیم، اودھ پنچ اور فسانۂ آزاد وغیرہ کا جائزہ لے کر ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کی۔ چکبست نے ان مضامین میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ شعروادب سے متعلق ان کے تنقیدی نظریات کو بخوبی واضح کرتے ہیں۔

ناول کی تنقید کے تعلق سے ان کا نظریہ ان کے صرف ایک مضمون ''پنڈت رتن ناتھ در سرشار'' میں ملتا ہے، جو رسالہ 'کشمیر درپن' کے مئی ۱۹۰۴ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ اس طویل مضمون کی حیثیت سرشار اور ان کی ناول نگاری کے سلسلے میں اوّلیں بالتفصیل تنقیدی اور تقابلی مطالعہ کی ہے۔ مضمون میں چکبست نے سرشار اور فسانۂ آزاد پر عائد الزامات اور ان دونوں کی بیجا تعریف سے قطع نظر ناول کے فن، بالخصوص فسانۂ آزاد سے اصولی بحث کی ہے۔ گو کہ مضمون کی نوعیت کسی حد تک دفاعی اور اندازِ بیان مناظرانہ ہے اس کے باوجود انھوں نے بڑی حد تک اس میں اعتدال برتنے کی کوشش کی ہے۔ 'فسانۂ آزاد' کی اہمیت اور قدر و قیمت کا

جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

لفظوں کی نئی تراش، ترکیبوں کی خوبصورتی، کلام کی گرمی، مضامین کی شوخی، طرزِ تحریر کی نزاکت، جواب وسوال کی نوک جھونک، زبان کی پاکیزگی، محاروں کی صفائی، روز مرہ کی لطافت، ظرافت کی گل کاری، تراشوں کی نئی پھبن، ایجادوں کے بانکپن نے لوگوں کو حضرت سرشار کا والہ وشیدا بنالیا... محض قصہ سمجھ کر فسانہ آزاد کی وقعت کا اندازہ کرنا سراسر نافہمی ہے، اس فسانہ کا انحصار اس کی داستان کے مسلسل ہونے پر نہیں ہے۔ حضرت سرشار نے اس میں لکھنو کی مٹی ہوئی تہذیب کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ لکھنو اس مٹی ہوئی حالت پر بھی ایک عالم ہے۔

(مضامین چکبست، لکھنو، ۱۳۴۴ھ، ص ۴۰)

فسانۂ آزاد کا ذکر کرنے کے بعد وہ اس کتاب کے کچھ عیوب بھی گنواتے ہیں اور شرر اور سرشار کے فن کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کرتے ہیں، اور در حقیقت اس عیب شماری اور تقابلی مطالعے کے نتیجے میں ہی ناول سے متعلق ان کے نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہے۔

پورے مضمون میں چکبست نے فنی معیار، تنقیدی اصول اور گفتگو کی سطح کو برقرار رکھا ہے، لیکن ایک آدھ جگہ پر ان کے خیالات محض روایتی ہیں اور حقیقت کے اظہار سے قاصر بھی؛ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

پرانے زمانے کے فسانوں میں جن میں فسانۂ عجائب پایۂ عالی رکھتا ہے زندگی کے کُل مرحلے روحانی قوتوں کی مدد سے طے کیے جاتے ہیں۔ ان میں انسانی جذبات اور دانش وبینش کی وہ تصویریں نہیں پائی جاتی ہیں جن سے فسانۂ آزاد کی رونق ووقعت ہے۔ ... (داستانوں

> میں) کہیں صحرائے طلسم میں اسیر ہوئے، کہیں دیووں سے مڈ بھیڑ ہوگئی، کہیں رات کو پریاں فرش خواب سے اٹھالے گئیں، کہیں حضرت خضر سے ملاقات ہوگئی۔ غرض کہ اسی انداز پر کُل داستان کی داستان پوچ وپادر ہوائے خیالات کا ذخیرہ ہوا کرتی ہے، فسانۂ آزاد کے بعد یہ طرز بالکل متروک ہوگیا۔ (ایضاً ص ۴۳)

پورے اقتباس کی حیثیت ایک عمومی رائے سے زیادہ نہیں ہے، لیکن جو بات اہم ہے وہ یہ کہ اس عہد کے علمی حلقوں میں داستان اپنے مافوق الفطرت واقعات اور سائنسی صداقت کے فقدان کے باعث ناقابل اعتنا سمجھی جانے لگی تھی اور انسانی جدوجہد اور فہم وشعور پر مبنی قصوں کی پذیرائی عام ہوچکی تھی۔ چکبست کے اس دعوے سے کسی طور اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ اردو فکشن سے مافوق الفطرت عناصر، تخیلاتی دنیا کی سیر اور روحانی قوتوں کا عمل دخل فسانۂ آزاد کے بعد ترک ہوا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس روش کے ناسخ ڈپٹی نذیر احمد ہیں اور ان کی تصنیف 'مراۃ العروس' فکشن کی پہلی کتاب ہے جو ان عناصر سے پاک اور اردو میں قصہ ناول کی خشتِ اوّل ہے۔ اس کے مقابلے میں فسانہ آزاد اپنے اندازِ بیان اور قصے کی بنت کے اعتبار سے داستان کے کہیں زیادہ قریب ہے۔

چکبست داستان سے تقابل کے بعد فسانۂ آزاد کو ناول قرار دیتے ہیں لیکن جب وہ اسے فنی اصولوں کے معیار پر جانچتے ہیں تو انھیں اس کے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب وتنظیم اور ربط وتسلسل کا فقدان نظر آتا ہے جس کی بنا پر قصے میں خلا محسوس ہوتا ہے اور بعض واقعات اصل قصے سے پیوند کی طرح جڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں چنانچہ وہ اس کمی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> فسانۂ آزاد میں وہ سلسلہ وترتیب یا انتظام نہیں جو عموماً ناول کی شان میں داخل سمجھا جاتا ہے مثلاً ثریا بیگم کی داستان بجائے خود ایک چھوٹا

فسانہ ہے، جس کا تعلق قصہ سے ایسا کامل نہیں ہے جیسا کہ لازمی ہے۔
اسی طرح اکثر مقامات پر گلہائے مضامین کے انبار لگے ہوئے ہیں جن
سے اہلِ تماشا کا دماغ معطر ہے، لیکن ان پھولوں میں ایسا کوئی رشتہ
نہیں جن سے ایک ہار گندھ جائے۔ (ص ۴۳)

اور فی الحقیقت پلاٹ کی تعریف بھی یہی ہے کہ ہر واقعہ قصہ کی زنجیر کا ایک حلقہ ہوتا ہے، جسے تناسب وتوازن کے ساتھ ایک دوسرے سے منسلک ہونا چاہیے۔ یہ چکبست کی تنقیدی دیانت ہے کہ انھوں نے دفاعی اور مناظراتی لہجے کے باوجود زیر بحث کتاب کی خوبیوں اور خامیوں کی تشریح میں تمام طرح کے تعصّبات وتحفظات کو بالائے طاق رکھا ہے۔

کردار کے سلسلے میں بھی چکبست کا نظریہ واضح اور اصول فن سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ وہ سرشار کی کردار نگاری کے اس طریقۂ کار پر بھی سخت معترض ہیں جہاں کسی منطقی وجہ کے بغیر کرداروں کے حالات ومزاج میں تبدیلی دکھائی گئی ہے، یا ان کے حرکات واعمال یا فطرت وصلاحیت میں کوئی اہم تغیر کا واضح جواز پیش نہیں کیا گیا ہے۔ مثلاً ان کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

علاوہ بریں میاں آزاد کا چال چلن متضاد صفات سے مملو ہے۔
شروع میں یہ شخص ایک آوارہ مزاج اور یار باش آدمی تھا۔ پنج عیب
شرعی اس میں موجود تھے، لیکن یکا یک ایسی کایا پلٹ ہوئی کہ
تہذیب وشائستگی رگ رگ میں سما گئی۔ ایسے وارستہ مزاج کا بلاوجہ
اس قدر مہذب ہوجانا خلافِ قانونِ قدرت ہے۔ (مضامین
چکبست؛ ص ۴۴)

اسی طرح نسوانی مرکزی کردار کے بارے میں لکھتے ہیں:

نیز یہ عقدہ نہیں کھلتا کہ حسن آرا کے خیالات کیوں کر اس درجہ عالی

> ہوگئے۔ ظاہر ہے خیالات پر محبت کا اثر پڑتا ہے یا تعلیم کا۔ حسن آرا کی صحبت ہمیشہ پرانے خیالات کی بیگمات سے رہی، اور تعلیم فارسی پائی۔ اس صورت میں مغربی تہذیب کا رنگ اس خاتون کے خیالات پر کیوں کر چڑھا؟ غرض کہ حسن آرا کی چال ڈھال کا انداز جیسا کہ اس فسانہ میں دکھایا گیا ہے خلافِ فطرتِ انسانی ہے۔(ص ۴۴)

تاہم وہ میاں خوجی کے ساتھ کئی دوسرے کرداروں کو سراہتے بھی ہیں کہ یہ کردار مختلف مراحل سے گزرنے اور متنوع حالات کا سامنا کرنے کے باوجود اپنی مخصوص فطرت پر قائم رہتے ہیں اور اپنی تخلیق کے حوالے سے انسانی نفسیات کے عین مطابق ہیں:

> روم ہو کہ ہندوستان قرولی ہر وقت میان سے باہر ہے۔ کتنی مرمت کیوں نہ ہو مگر اس کے تیور میلے نہیں ہوتے۔ کیسی ہی مصیبت کیوں نہ ہو لیکن زندہ دلی اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ آزاد کتنا ہی کیوں نہ ستائیں مگر وہ ان پر جاں نثار کرنے کو تیار ہے۔ خوجی کی چال ڈھال شروع سے آخر تک ایک ہی سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے ۔اسی طرح ہمایوں فر، سپہر آرا، بڑی بیگم ، اللہ رکھی وغیرہ فطرت انسانی کی سچی تصویریں ہیں۔

ظاہر چکبست ناول سے جامد کرداروں کا نہیں بلکہ کرداروں کی شخصیتوں میں ارتقائی عمل اور ان میں تبدیلی کے جواز کا مطالبہ کر رہے ہیں۔ وہ کرداروں کے طور طریق، رہن سہن، گفتگو اور حرکات وسکنات کو ان کی شخصیت اور معاشرت کے عین مطابق ہونے پر زور دیتے ہیں اور ان کی خود مختاری اور انفرادی تشخص کو ان کی اہم صفات قرار دیتے ہیں۔ ایک جگہ وہ رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شرر کے کرداروں کا موازنہ اس طرح کرتے ہیں:

> اس [سرشار] کے فسانوں کی مخلوق جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ ...دیکھو خوجی اور مہابلی کا لوگوں میں ذکر اس طرح ہوتا ہے جیسے اصل آدمیوں کا۔ ... برخلاف اس کے شرر کے فسانوں کی مخلوق یہ دلچسپی نہیں پیدا کرتی۔ اگر وہ بولتے ہیں تو مصنف کی آواز سے، اور دیکھتے ہیں تو اس کی آنکھ سے۔ مکالمہ میں یہ تمیز نہیں ہوتی کہ آدمی بول رہا ہے کہ مونو گرام سے آواز نکل رہی ہے۔ (ص ۵۵)

ایک جگہ اور شرر کے تاریخی ناولوں کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ان کے ناولوں کے سپاہی انگریزی فوج کے سپاہی ہیں، جن پر صرف عرب کا لبادہ لاد دیا گیا ہے"۔

چکبست کے تجزیے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردار نگاری کے اس اصول سے بخوبی واقف تھے کہ ناول کے کرداروں کی اپنی شخصیت ہونی چاہئے، جغرافیائی شناخت ہونی چاہیے اور اپنے طور پر انھیں زندگی گزارنے کا حق بھی۔ گفتگو، مشاہدے اور اعمال وافعال کی حد تک کسی بھی کردار کو مصنف کے احکام کا پابند نہیں ہونا چاہئے، اور اگر ایسا ہوتا ہے تو یہ فنکار اور فن دونوں کا عیب ہے۔

اس عیب کی وجہ وہ کردار سے مصنف کے کما حقہٗ واقف نہ ہونے کو بتاتے ہیں۔ سرشار کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ انھوں نے بھی 'کامنی' میں ہندوؤں کی طرز معاشرت کا رنگ دکھانا چاہا ہے، مگر چونکہ وہ خود اس رنگ سے نا آشنا تھے لہٰذا جس جگہ ہندو عورتوں کی چال ڈھال اور گفتگو کا نقشہ کھینچنے کی کوشش کی ہے ان کا قلم چلتے چلتے رک گیا ہے اور مجبوراً انھیں اس مرقع میں اسلامی تہذیب کا رنگ بھرنا پڑا۔

بھلا اس بات سے کیسے انکار کیا جا سکتا ہے کہ اگر تخلیق کار کرداروں کے سماجی اور تہذیبی رکھ رکھاؤ اور ان کی نفسیاتی باریکیوں سے اچھی طرح واقف نہ ہو تو ان کے کردار بھی حقیقت کی

عکاسی کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوسکتے۔

چکبست کا یہ مضمون شاعری کی تنقید سے متعلق لکھے ان کے ان تمام مضامین سے مختلف ہے جن میں انھوں نے جذبات وتاثرات سے کام لیا ہے، اور اس وقت کے رائج شاعری کی تنقیدی بحثوں کی تشریح یا توسیع میں قابلِ ذکر حصہ نہ لے سکے تھے۔ ان مضامین کے مقابلے میں ان کی یہ تحریر اس اعتبار اہم ہے کہ اس میں انھوں نے اصولی بحث کی ہے اور فنی تجزیے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے سرشار اور شرر کے ناولوں، ان کے کرداروں اور ان کی زبان وبیان کا جو تجزیہ کیا ہے وہ اتنا متوازن اور صحیح ہے کہ آج بھی ان دونوں حضرات اور ان کے فن سے متعلق بیشتر تنقیدی مضامین اور کتابوں میں اس کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ناول کے واقعات کے انتخاب، پلاٹ کی تنظیم، واقعات میں سبب اور نتیجے کی منطق، کرداروں کی تخلیق اور ناول کی زبان کے بارے میں اپنے خیالات کا جس طرح سے اظہار کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا ناول کا تصور خود سرشار اور شرر (جنھوں نے ناول کے کے علاوہ ناول کی تنقیدیں بھی لکھی ہیں) کے مقابلے میں زیادہ واضح اور فن کے جدید اصولوں سے بے حد قریب ہے۔

❁❁❁

کیمیا گر نقاد: مرزا محمد ہادی رسوا

سچ یہ ہے کہ مرزا رسوا ناول نگاری کو پست عمل سمجھتے تھے۔ انہوں نے تفریح طبع، معمولی معاشی فائدے اور بالخصوص امین آباد کے کتب فروش مہادیو پرشاد کی فرمائش پر ناول لکھے۔ ناول نویسی رسوا کے لیے نہ تو ڈپٹی نذیر احمد کی طرح تعلیمی ضرورت تھی، نہ سرشار کی طرح صحافتی مجبوری اور نہ ہی شرر کے مانند انہوں نے اسے اپنا مشن بنایا تھا۔ اسے محض مرزا کی مختلف ومتضاد قسم کی دلچسپیوں اور سیماب صفت طبیعت کے حاصل سرمایہ سے تعبیر کرنا چاہئے جس میں چند بھونڈے بھدّے آلات کی ایجاد اور شعر وادب کی باقیات کے علاوہ پانچ طبع زاد ناول بھی شامل ہیں، جن میں دو مردہ، دو نیم جاں اور ایک زندہ جاوید ہے۔ ادبی دنیا میں مرزا رسوا کی شہرت وشناخت ابتداءً اردو کے اسی زندہ اور ان کے سب سے اہم ناول یعنی ''امراؤ جان ادا'' سے قائم ہوئی۔ بعد ازاں ان کی شخصیت اور ان کے کارناموں کے نیم روشن اور تاریک گوشوں کو منور کرنے کی مخلصانہ اور دیانت دارانہ کوششیں ہوتی رہیں۔ اس سلسلے میں مولانا عبدالماجد دریابادی، احسن فاروقی اور پروفیسر محمد حسن سے لے کر ڈاکٹر آدم شیخ تک نے ان کے فکر وفن کی مختلف جہات کو ضبط تحریر میں لاکر ایک مکمل شخصیت اجاگر کرنے کی قابل قدر سعی کی ہے۔ ان حضرات کی مساعی کے نتیجے میں اردو دنیا نے جانا کہ ناول نگار کے علاوہ رسوا ایک

خوش فکر شاعر، مستند مترجم، بہترین مدبر، باکمال ڈرامہ نگار، اچھے فلسفی، کامیاب استاد، کئی زبانوں کے عالم، مذہبی متکلم، علم ریاضی اور نجوم کے دلدادہ، اردو ٹائپ رائٹر کے 'کی بورڈ' کے مرتب، اردو شارٹ ہینڈ کے موجد اور ماہر کیمیا گر بھی تھے۔ لیکن اس کیمیا گر کی شخصیت کو کندن بنا کر پیش کرنے میں ہمارے ناقدین و محققین سے ایک آنچ کی کسر رہ گئی۔ وہ یہ کہ ان حضرات نے اس طرف بالکل توجہ نہ دی کہ رسوؔا کی ایک اہم حیثیت فکشن کے ناقد کی بھی ہے۔ ان کی یہ حیثیت ابھی بھلے ہی مسلم نہ ہو، لیکن ہے مستحکم۔ بس ہم سے چوک یہ ہوئی کہ ستاروں سے محظوظ ہوتے ہوئے مارے خوشی کے ہماری نگاہیں قطب تارہ کی طرف نہ گئیں۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اردو ناول کی تنقید میں مرزا محمد ہادی رسوؔا اس طور پر نشان منزل کی حیثیت رکھتے ہیں کہ ان سے پہلے جن لوگوں نے بھی ناول کے سلسلے میں گفتگو کی ہے، ان پر داستان کے سحر کا کسی نہ کسی حد تک ضرور اثر تھا اور ان میں سے بعض ناول کے فن سے کما حقہ واقفیت نہیں رکھتے تھے۔

مرزا رسوؔا کے دیباچوں اور ان کے تنقیدی مراسلوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے پیش رووں اور اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں ناول کے جدید فن سے نسبتاً زیادہ واقف تھے۔ یہ وہ عہد تھا جب ناول کو فحش، مخرب اخلاق اور اس کے مطالعے کو تضیع اوقات قرار دینے والوں کے رویوں میں اعتدال آرہا تھا اور ناول تعلیمی، تبلیغی اور اخلاقی اصلاح کے فرائض اور تفریحی مشاغل کی منزل سے آگے بڑھ کر رفتہ رفتہ تہذیبی اور نفسیاتی مطالعہ کا ذریعہ بن رہا تھا۔ لیکن مشرقی ذہن اور روایتی بندشوں کے دیرینہ اثرات کے سبب اردو زبان میں یہ رفتار قدرے سست تھی۔

انیسویں صدی کا اختتام آتے آتے اردو میں انگریزی ناولوں کے ترجموں کا جیسے ایک سیلاب سا آگیا۔ اس زمانے میں رینالڈس وغیرہ کے ناولوں کو غیر معمولی شہرت و مقبولیت حاصل تھی اور اردو زبان میں انہیں کے چربے اتارے جارہے تھے۔ لیکن یہ سستے ذوق والے

ناول تھے اور ان کے بڑھتے ہوئے چلن کو سنجیدہ ادبی مذاق رکھنے والے قاری نے ناپسند کیا۔ ان باذوق قارئین کے ردعمل کا نتیجہ ناول کے حق میں بقول پروفیسر نیر مسعود اس طور پر فال نیک ثابت ہوا کہ اس ناپسندیدگی کے اظہار نے ناول کی روایتی تنقید میں نواہی کے باب کا اضافہ کیا اور مقبول عام ناولوں کے معائب کی نشاندہی نے یہ بتایا کہ ناول کو کیسا نہیں ہونا چاہئے۔

مرزا رسوا نے، جو ناول کے موضوع میں تنوع اور تکنیک میں نت نئے تجربوں کے خواہاں تھے، اپنے بعض معاصرین کے فکری جمود اور ان کی مقلدانہ روش پر یہ کہتے ہوئے سخت تنقید کی ہے:

> اکثر تقلید پیشہ ناول نویسوں نے رینالڈس کے ناول انگریزی میں پڑھے ہیں، اس کے مضامین جس قدر یاد رہ گئے ہیں اس کو اپنے ناول میں صرف کرتے ہیں، قصہ میں بھی کوئی جدت نہیں ہوتی۔

ظاہر ہے جب ناول نگار ذاتی مشاہدات و تجربات کی مدد سے کوئی فن پارہ تخلیق کرنے کی بجائے ماخوذ خیالات و تجربات پر قناعت کرنے لگ جائے تو اس کی تحریر میں نئے یا اچھوتے پن کی جگہ یبوست اور یکسانیت کا احساس در آتا ہے۔ رسوا کے متقدمین معاصرین بھی کم وبیش اس مرض میں مبتلا تھے۔ چنانچہ رسوا اپنے زمانے میں لکھے جارہے ناولوں میں یکسانیت کی شکایت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> اکثر ناول جو اس زمانے میں لکھے گئے ان سب میں ایک ہی طرح کے منظر ہوتے ہیں اور وہی ہر پھر کے آتے ہیں۔ جیسے اس شہر میں ایک غریب تھیٹر تھا جسے لوگ مذاق سے چیتھڑا کمپنی کہتے تھے۔ اس میں چند پردے تھے، خواہ مخواہ تماشہ میں وہی پردے بار بار دکھائے جاتے تھے، خواہ ان کا محل ہو یا نہ ہو۔

انہیں اس بات کا بھی گلہ تھا کہ ''ناول نگار نہ خارج سے مضامین اخذ کرتے ہیں نہ ذہن سے۔ انہیں اس کی قدرت ہی نہیں کہ کسی منظر کو دیکھ کر زبان قلم سے اس کی تصویر کھینچ سکیں۔'' رسوا ناول کی صورت حال اور ناول نگاروں کی سہل پسندی اور ان کے طریقۂ کار سے مطمئن نہیں تھے اور طنزاً کہا کرتے تھے کہ ہمارے ناول نگاروں کو تو ایک فریم/ چوکھٹا بنا کر دے دیا جائے جس میں وہ کرداروں اور مقامات کے نام بدل بدل کر ناولیں لکھتے رہیں تا کہ وہ مشاہدے، ذہنی مطالعے اور تجربات کو اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنانے کی مشقت سے نجات پا جائیں۔ ایک مثال کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> میں نے کسی انگریزی کتاب میں انگلستان کے ناول نویسوں کے پلاٹ (قصہ) کی ایک عام صورت پڑھی تھی۔ اس کا ذکر اس موقع پر لطف سے خالی نہیں... ایک باغ میں ایک خوبصورت مس سے ایک صاحب بہادر کا سامنا ہوتا ہے۔ صاحب بہادر ایک جان سے ہزار جان عاشق ہو جاتے ہیں۔ مس صاحبہ سے اظہار تعشق کرتے ہیں اور شادی کا پیام دیتے ہیں۔ مس صاحبہ نیم راضی ہیں لیکن صاحب بہادر مفلس ہیں اس لیے مس صاحبہ کے والد ماجد قطعی انکار کرتے ہیں۔
>
> دلوں میں محبت رہتی ہے مگر مس صاحبہ کی شادی ایک صاحب سے ٹھہر جاتی ہے۔ یہ دوسرے صاحب بڑے دولت مند ہیں اس لیے مس صاحبہ کے والدین کو یہ شادی منظور ہے، مگر بڈھے اور بدصورت ہیں اس لیے مس صاحبہ کو منظور نہیں۔ پہلے صاحب سے پھر ایک خفیہ باغ میں ملاقات ہوتی ہے۔ پینگ بڑھتی ہے، مس صاحبہ کے والدین مشتبہ ہو جاتے ہیں۔ پہلے صاحب مس صاحبہ کو بھگا کر لے جانے کا بندوبست کرتے ہیں، دونوں کی ایک رائے ہو جاتی ہے۔ صاحب

بہادر ایک سیڑھی لاکر آدھی رات کو مس صاحبہ کے بنگلے کی کھڑکی سے لگادیتے ہیں۔ مس صاحبہ اتر کر صاحب بہادر کے ساتھ ہوجاتی ہیں۔ کسی دور دراز ملک میں جاکر شادی ہوجاتی ہے۔ صاحب بہادر کے باپ مرجاتے ہیں۔ بہت سی دولت ہاتھ آتی ہے۔ مس صاحبہ کے والدین سے ملاپ ہوجاتا ہے۔

ممکن ہے ہمارے ناول نویسوں کے لیے ایسا ایک ڈھانچہ بنادیا جائے اسی پر ہزاروں ناول نام بدل بدل کرلکھ لیے جائیں۔

ناول کے پلاٹ کی مذکورہ مثال پر داستان کے خلاصے کا گمان ہوتا ہے، یا کم از کم یہ مثال داستان کے پلاٹ سے تو متاثر معلوم ہوتی ہی ہے۔ رسوؔا اس تقابل کے ذریعے دراصل اپنے زمانے کے مروجہ ناولوں، روایت پرست ناول نگاروں اور ان کے تخلیقی طریقہ کار سے ناپسندیدگی کا اظہار کرکے داستانوی طرز اور تسلط سے انحراف کررہے ہیں اور تخلیق کار کو جدت اور تنوع کی طرف راغب کرنے کی کوشش کررہے ہیں۔

رسوا کے مطابق ناول میں زندگی کی حقیقی عکاسی، حیات انسانی کے مختلف النوع مسائل کی پیش کش اور معاشرت اور اس کے افراد کی ترجمانی ہونی چاہیے۔ لیکن وہ اس ترجمانی میں اصلاحی پہلو کو بہرحال فوقیت دیتے ہیں:

ایک اور خرابی ہمارے ملک کے ناولوں میں پردہ کے اصول کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ عوام عشق اور عاشقی کو ہر قصہ کی جان سمجھتے ہیں۔ لذت فراق اور انتظار سب سے عمدہ مضمون خیال کیا جاتا ہے۔ پھر اگر کسی پردہ نشیں سے سامنا ہوبھی گیا تو بغیر اس کے کہ اس کی عصمت پر دھبہ لگے پیام، سلام، وعدے، وعید، فراق، انتظار یہ سب کچھ بھی نہیں ہوسکتا، اور جب تک یہ نہ ہو قصہ کا مزہ کیا۔ لہٰذا لازم ہوا کہ ہر قصہ میں

ناجائز محبتوں کا تذکرہ ہو اور یہ موجب خرابی اخلاق ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ ہمارے ابتدائی ناول داستان کے زیر اثر لکھے گئے اور اس وقت جب کہ ہمارے ناول نگار، ناول کے اصول وضوابط اور اس کی فنی باریکیوں سے پوری طرح واقف نہ ہو پائے تھے، داستان سے ناول کا بیّن فرق اور اہم امتیاز کہانی میں مافوق الفطرت عناصر کی عدم شمولیت اور حقیقت کی عکاسی کو ہی سمجھا جاتا تھا۔ یوں داستان سے مافوق الفطرت عناصراور زمانہ قدیم کے حیرت انگیز خیالی واقعات کو منہا کرنے کے بعد داستانوی مزاج رکھنے والے ناول کے قارئین کی دلچسپی یا ان کے ذوق کی تسکین کا سامان محبتوں کے ذکر اور لطف یار کی صحبتوں کے بیان میں ہی باقی رہ گیا۔ چنانچہ ناول نگاروں نے اس طرح کے قارئین کی ذہنی آسودگی کے پیش نظر عشقیہ بیان کو بطور فارمولہ استعمال کرنا شروع کیا۔ یہاں اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جانا چاہئے کہ چند ایک ناول نگار بے محل اور غیر ضروری طور پر عشقیہ بیان کی اس حد تک جا پہنچے جو بعض حضرات مثلاً ڈپٹی نذیر احمد، سر سید احمد خاں اور مرزا الطاف حسین حالی وغیرہ کے مطابق مخرب اخلاق اور فحش نگاری کا علاقہ ہے۔ یقیناً ناول وافسانہ میں عشق، لوازمات عشق اور بقول رسوا ناجائز عشق کے بیان کو لازمی عنصر کی حیثیت حاصل نہیں، لیکن دنیائے ادب میں یہ شمر ممنوعہ بھی نہیں ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کوئی بھی واقعہ خواہ اخلاقی اعتبار سے صحیح ہو یا غلط، کہانی بھی با محل اور کرداروں کے حسب حال ہے یا نہیں اور یہ کہ پلاٹ کی تعمیر اور افسانہ کی تشکیل میں یہ کس حد تک معاون ہے۔ لیکن ناول کے سلسلے میں مرزا رسوا جب اس طرح کی گفتگو کرتے ہیں تو حیرت ہوتی ہے اور ''امراؤ جان ادا'' اور ''اختری بیگم'' کے مصنف کے نظریے پر ڈپٹی نذیر احمد کے تصور اخلاق کا پرتو واضح طور پر دکھائی دینے لگتا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ناول پر کیا موقوف اور بھی قصے اسی طرح کے ہیں۔ نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں زنا بالجبر کے ارتکاب کا مصنف نے خود اعتراف کیا ہے۔

> آفتاب الدین قلق نے مثنوی طلسم الفت میں بین الاختین کو جائز رکھا ہے۔ قدیم مثنویوں میں میر حسن کی مثنوی... میں بھی پہلے ناجائز طور سے وصال ہوا پھر فراق کے بعد شادی ہوئی۔ خلاصہ یہ ہے کہ گناہ گاروں کا ذکر قصوں کی جان سمجھی گئی ہے۔ اس سے اخلاق پر برا اثر پڑتا ہے۔

مرزا رسوا قصوں میں عشق و عاشقی کے واقعات کی کثرت اور اس کے لازمی بیان کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں: ''اس سب کا سبب کلی یہ ہے کہ فطرت کے ملاحظے کا ہمارے ملک میں بہت ہی کم شوق ہے۔ جمال اور عظمت کے تصورات سے اذہان قاصر ہیں، نئے مضمون کیوں کر نکالیں۔''

''ذات شریف'' کے دیباچے سے مندرجۂ ذیل اقتباس ملاحظہ فرمائیے۔ یہاں بھی نذیر احمد کی بازگشت سنائی دے رہی ہے:

> ''اس کتاب سے معلوم ہوسکتا ہے کہ وہ امراء جو تعلیم کو غیر ضروری اور مدِ فضول سمجھتے ہیں، ان کی اولاد کا کیا نتیجہ ہوتا ہے۔''

اقتباس پڑھنے کے بعد ''توبۃ النصوح'' کی غرض وغایت بتلانے والے ڈپٹی صاحب کے اس مشہور جملے کی یاد تازہ ہوجاتی ہے: ''اس کتاب میں یہ خاص اہتمام کیا گیا ہے کہ اس طرح کی غلطیوں پر لوگوں کو تنبیہ ہو۔ اور یہ کتاب لوگوں کو اس بات کا اچھی طرح یقین کرادے گی کہ تربیت اولاد ایک فرض موقت ہے۔''

ناول میں کس طرح کے قصے ہونے چاہئیں، ان کے مطالعے سے قاری کے ذہن اور اخلاق وعادات کس حد تک متاثر ہوتے یا ہوسکتے ہیں، اس سلسلے میں رسوا کم از کم نظری سطح پر ڈپٹی نذیر احمد سے متاثر یا ان کے تصور اخلاق کے حامی ہیں۔ لیکن قصے کی تشکیل، کرداروں کی تخلیق، موضوع کی تعیین، پلاٹ کی تعمیر اور زبان کے استعمال کے معاملے میں نہ صرف یہ کہ

ڈپٹی نذیر کے فنی طریقۂ کار بلکہ دوسرے ناول نگاروں اور ناقدوں سے بھی ان کا نظریہ یکسر مختلف اور طریق کار زیادہ فنکارانہ ہے۔ ''ذات شریف'' کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

> بعض معاصرین کا یہ طریقہ ہے کہ وہ کسی امر خاص کے ثابت کرنے کے لیے پلاٹ بناتے ہیں اور اس کی مناسبت سے خانہ پری کرتے ہیں۔ ہم ان پر اعتراض نہیں کرتے مگر اتنا کہہ دینا کوئی قصور نہیں کہ ہمارا طرز تحریر اس کے برعکس ہے۔

رسوا نے دو اعتبار سے اپنے طرز تحریر کو معاصرین کی تحریر کے برعکس قرار دیا ہے۔ ایک تو واقعات یا کرداروں کے انتخاب یا ان کے خلق کرنے کے اعتبار سے۔ دوسرے ناول میں زبان کے برتاؤ کے لحاظ سے۔ 'ذات شریف' کے دیباچے میں اول الذکر کا سبب یہ بیان کیا ہے کہ ''ہم صرف اصل واقعے کو ہو بہو دکھانا چاہتے ہیں۔'' دوسری جگہ لکھتے ہیں:

> کسی قصہ کو دلچسپ بنانے کے لیے اصل حقیت سے دور ہو جانا ایک ایسی غلطی ہے جس سے لکھنے والے کے مذاق کی قلعی کھل جاتی ہے۔
> فطرت میں جو چیزیں پائی جاتی ہیں ان سے عمدہ مثالیں ہم کو مل ہی نہیں سکتیں۔

یعنی رسوا حقیقی واقعے یا کردار کو محور بنا کر آرائش وزیبائش یا زیب داستاں کے لیے ترمیم و اضافے کے ساتھ ناول کی تخلیق اور خیالی قصہ گھڑنے کی صورت میں زیادہ فطری اور صالح کردار و ماحول کی تعمیر وتشکیل کے قائل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنی بعض تحریروں میں ضمناً یا اشارتاً بیشتر قابل ذکر ناول نگاروں پر طنز کیا ہے۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد سے فنی یکسانیت اور ذہنی ہم آہنگی نہ ہونے کے باوجود ان کے فکر کی تائید کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ مرزا حقیقی واقعات و کردار اور ماحول میں التباس پیدا کر کے اسے

کافی حد تک تصوراتی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب کہ ڈپٹی صاحب خالص تصوراتی کرداروں وواقعات اور ماحول میں حقیقت کا رنگ بھر کر قاری کو اسے سچ ماننے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ بقول پروفیسر ابوالکلام قاسمی:

> اگر نذیر احمد نے اپنے بیانیہ میں کرداروں کی نمو پذیری کو فطری ارتقا اور غیر شعوری تبدیلیوں کے ساتھ پیش کرنے میں کامیابی حاصل نہ کی ہوتی تو اکبری واصغری کے کردار ایسا ہرگز نہ پیدا کر پاتے کہ لوگ انہیں نذیر احمد کے اصلاح پسند قلم کی تخلیق محض سمجھنے کے بجائے (بعض روایتوں کے مطابق) ان کے بتائے ہوئے پتے پر ان خواتین کے گھر کا پتہ پوچھتے پھریں۔

رسوا ناول میں مصنوعی، مشکل، سطحی اور غیر مربوط زبان کی بجائے روز مرہ کی ستھری، نکھری اور عام فہم زبان استعمال کرنے کے حق میں ہیں اور اسے ناول کا ایک اہم وصف قرار دیتے ہیں۔ 'افشائے راز' کے ابتدائی صفحات میں زبان سے متعلق انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

> نیاز مند کو نہ اس زمانے کا طرز تحریر پسند ہے، اور نہ اس کے لکھنے کی لیاقت۔ آپ بھی لکھیے تو اس طرح لکھیے کہ ہم آپ باتیں کرتے ہیں، نہ کہ اس عبارت میں جو کسی انگریزی کتاب کا لفظی ترجمہ معلوم ہو۔

چند صفحوں بعد اس کی مزید وضاحت یوں کرتے ہیں ''عام فہم اردو ہو جو لکھنؤ کے شرفا کی زبان ہے۔'' آگے چل کر مذکورہ ناول کی بنیادی صفات یہ بتاتے ہیں کہ ''اس ناول میں اصل واقعات کے بیان اور عبارت کی سادگی سے زیادہ کوئی خوبی نہیں ہے۔'' امراؤ جان ادا میں بھی انہوں نے اپنے دوست منشی احمد حسین کے ادبی مذاق کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> ہمارے منشی صاحب مہربان کو ابتدائے سن سے قصہ کہانیوں کا بڑا شوق

> تھا۔ الف لیلیٰ، امیر حمزہ کی داستان کے علاوہ بوستان خیال کی کل جلدیں نظر سے گزری ہوئی تھیں۔ کوئی ناول ایسا نہ تھا جو آپ نے دیکھا نہ ہو۔ مگر لکھنؤ میں چندروز رہنے کے بعد اہل زبان کی اصلی بول چال کی خوبی کھلی۔ اکثر ناولوں کے بے تکے قصے، مصنوعی زبان اور تعصب آمیز بیہودہ جوش دلانے والی ناول کی تقریریں آپ کے دل سے اتر گئی تھیں۔

اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ مرزا رسوا الف لیلیٰ اور بوستان خیال سے لے کر اپنے عہد میں لکھے جا رہے ناولوں تک کی زبان و بیان کو غیر موزوں یا کم از کم غیر معیاری سمجھتے تھے۔ نیز اقتباس کا آخری حصہ پڑھنے کے بعد ذہن، لکھنؤ بلکہ اردو کے دو اہم ابتدائی ناول نگاروں کی طرف منتقل ہوتا ہے اور یوں کنایتاً مرزا رسوا ان میں سے ایک پر ناول میں مصنوعی اور دوسرے پر جذباتی زبان کے استعمال کا الزام عائد کرتے ہیں۔ وہ صرف بیانیہ میں ہی زبان کو سلیقے اور احتیاط سے برتنے کے قائل نہیں، ناول کے دوسرے عناصر کی پیش کش میں بھی اسے کلیدی حیثیت دیتے ہیں۔ مثلاً منظر کشی، سراپا نگاری، مکالمہ نویسی اور ناول کا داخلی آہنگ وغیرہ۔ اس سلسلے میں وہ زبان کی قوت اور لفظوں کی اہمیت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

> اگرچہ ادیب مصور کی طرح کسی چیز کی رنگت اور شکل آنکھ سے نہیں دکھا سکتا، اور نہ خوش آئند سُر کانوں تک پہنچا سکتا ہے، لیکن وہ الفاظ کے ذریعے سے ہر چیز کی صورت صفحۂ تخیل پر کھینچ سکتا ہے، نہ صرف ایک رخ سے بلکہ کئی رخوں سے اور یہ ذہنی تصویر بہ نسبت جسمانی تصویر کے زیادہ پائیدار ہوتی ہے۔ الفاظ کے انتخاب اور تالیف سے نہ صرف نظم بلکہ نثر میں بھی اصول موسیقی کا مزہ پیدا ہوسکتا ہے۔

کردار کے سلسلے میں مرزا رسوا تخلیقی قوت پر ہنرمندی کو ترجیح دیتے ہیں۔ خود اپنے

ناولوں میں انہوں نے چھوٹے سے چھوٹے کردار کو بھی انتہائی توجہ، سلیقے اور احتیاط کے ساتھ پیش کیا ہے۔ علی عباس حسینی نے اس حوالے سے رسوا کے بارے میں ایک بڑی عمدہ اور نکتہ کی بات لکھی ہے کہ ''اردو ناول میں یہ سب سے پہلے شخص ہیں جنہوں نے ناول کے ہیرو کو اپنا ہیرو نہیں بنایا ہے۔''

یعنی رسوا اپنے ناول کے کرداروں سے اس طور پر قطعی بے نیاز رہے ہیں کہ نہ تو وہ ان کے اعمال وافعال سے متعلق اپنی پسند وناپسند کو ظاہر ہونے دیتے ہیں، نہ ان کی سوچ اور فکر سے متاثر ہوتے ہیں اور نہ ہی وہ ان کے ذاتی عیوب وصفات کی تاویل یا تعریف کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ناول کی تشکیل اور کرداروں کی تخلیق یا ان کی شخصیت کی تکمیل کے دوران مصنف کا کردار کو اپنے تسلط سے آزاد اور کرداروں سے اپنی لاتعلقی کو قائم رکھنا وہ مشکل اور آزمائشی مرحلہ ہے جسے عبور کرنے میں بہت سے جدید فکشن نگار بھی ناکام رہے ہیں، جب کہ رسوا نے ناول کے متن اور کرداروں سے وابستگی سے مصنف کی ذات کو بڑی کامیابی کے ساتھ الگ رکھا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی اتنی ہی سچ ہے کہ انہوں نے کسی ہیرو کو کبھی اپنے ناول کا کردار نہیں بنایا۔ دراصل وہ تخیل کی مدد سے کوئی بلند قامت کردار خلق کرنے یا کسی عظیم المرتبت ہستی کی زندگی کے گرد ناول کا پہلا پلاٹ تعمیر کرنے کی بجائے سماج یا اپنی معاشرت سے کسی شناسا، دوست یا قرابت دار کا انتخاب کر کے اس کی شخصیت کے بعض انوکھے، ان دیکھے اور اہم گوشے کو اجاگر کرنے میں یقین رکھتے ہیں:

> یہ بھی کچھ ضروری نہیں کہ ہم ناول نویسی کے لیے ایسے اشخاص کی سوانح عمری کی تفتیش کریں جن کے حالات ہم معلوم نہیں کر سکتے۔ خود ہمارے عزیزوں اور دوستوں میں ایسے لوگ ہیں جن کے حالات درحقیقت بہت ہی عجیب وغریب ہیں، مگر ان کے سننے کی ہم کو پرواہ نہیں۔

اور یہ حقیقت ہے کہ مرزا کے بیشتر ناول کے کردار و مقامات ان کے شناسا اور دیکھے بھالے ہیں۔ ''شریف زادہ'' میں مرزا عابد حسین کا کردار بڑی حد تک خود مرزا کی ذات اور ناول کا بیانیہ ان کی آپ بیتی ہے۔ اسی ناول کا دوسرا اہم کردار سید جعفر حسین انجینئر ان کے دوستوں میں سے تھے اور ڈاکٹر آدم شیخ کے مطابق ''وہ دین دیال روڈ پر اسی کوٹھی میں مقیم تھے جس میں آج کل پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب مقیم ہیں۔'' علی عباس حسینی نے بھی لکھا ہے کہ مرزا رسوا اکثر کہا کرتے تھے کہ وہ خود 'شریف زادہ' ہیں اور 'ذات شریف' ان کے دوست حسین مرزا ہیں، جو نواب حیدر مرزا کے بھائی تھے۔ 'امراؤ جان ادا' سے متعلق تمکین کاظمی کا یہ بیان بھی لائق توجہ ہے:

> میں امراؤ جان ادا کے مطالعہ سے مرزا سے روشناس ہوا تھا۔ اس لیے مرزا سے اکثر اس کے بارے میں پوچھا کرتا تھا۔ مرزا کہا کرتے تھے کہ ادا واقعی ایک عورت تھی اور یہ قصہ سچا ہے، البتہ بعض باتیں مرزا نے زیب داستان کے لیے بڑھا بھی دی ہیں۔

چونکہ مرزا نے خیالی کردار تخلیق کرنے کی بجائے اپنے واقف کاروں سے ان کا انتخاب کیا ہے، اس لیے انہیں ان کے خارجی اعمال وافعال کے مشاہدے کے علاوہ ان کے باطن کے مطالعہ کا بھی بھرپور موقع ملا جس کی خیالی کرداروں میں اس وقت تک نہ تو گنجائش تھی اور نہ ہی فکشن میں اس کے اظہار کا رواج تھا۔ یوں رسوا کے ذریعے کردار کے حوالے سے اردو ناول میں نفسیات کو پہلے پہل باریابی ملی، اور کرداروں کے خد وخال، رفتار وگفتار اور بود وباش کی تفصیل کے ساتھ ساتھ ان کی سوچ اور فکر، جنسی اور جذباتی رویے اور ذہنی پیچیدگی کے بیان کا آغاز ہوا۔

مکالمہ نگاری کے سلسلے میں مرزا نے ''افشائے راز'' کے دیباچہ میں بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ''اگرچہ اس ناول میں اعلیٰ درجہ سے لے کر ادنیٰ درجہ تک بولنے والوں کے

مکالموں کی نقل کی گئی ہے لیکن ہم نے حتی الوسع زبان کی سلاست کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔'' زبان کی سلاست کو قائم رکھتے ہوئے مختلف کرداروں کے مکالمے اس طرح پیش کرنا کہ وہ بولنے والی شخصیت سے ہم آہنگ ہو جائیں، خواہ وہ سلیس زبان بولنے والی شخصیت نہ ہو، انتہائی مشکل کام ہے۔ بقول پروفیسر نیر مسعود'' مکالمہ نگاری کی سب سے کڑی شرط یہی ہے کہ نقل مطابق اصل نہ ہونے کے باوجود مطابق اصل معلوم ہو اور اس کی پابندی کا آج تک ہمارے یہاں صحیح تصور نہیں ملتا۔ یہ شرط رسوا ہی کا سا اعلا فنکار عائد کر سکتا تھا۔

مرزا رسوا نے مختلف مواقع پر ناول کے عناصر سے بحث کرنے کے باوجود ناول کی عمومی یا درسی نوعیت کی تعریف سے گریز کیا ہے۔ البتہ یہ ضرور بتایا ہے کہ وہ ناول سے کیا سمجھتے ہیں۔ اس مختصر اقتباس سے ان کا نظریۂ ناول کافی حد تک واضح ہو جاتا ہے:

> ناول نویس ان واقعات کو علی العموم تحریر کر دیتا ہے جو اس نے اپنے زمانے میں دیکھے ہوں یا اسے دوسری عبارت میں یوں کہیے کہ زمانہ کی تصویریں جو اس کے دل و دماغ کے مرقع میں موجود ہیں۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہیرو تلوار سے قتل ہوئے ہیں اور نہ ان میں سے کسی نے خودکشی کی ہے۔ نہ ہجر ہوا ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے۔

مرزا رسوا کے تصور ناول کے حوالے سے یہ بات خاصی اہم ہے کہ انہوں نے ناول کو اپنے عہد کی تاریخ یا معاشرت کی تصویر سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن یہ بات جہاں ایک طرف ان کے نظریہ کی خوبی کو ظاہر کرتی ہے، دوسری طرف اس سے ان کے نظریے کی خامی بھی آشکار ہوتی ہے۔ بلاشبہ فکشن نگاری کے تعلق سے اپنے عہد کو مورخ کی نگاہ سے دیکھنا اس لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے کہ بعد کے زیادہ تر حقیقت پسندوں نے اپنے ناولوں کو تاریخ قرار دیا ہے۔ مگر ناول کی اس تجدید سے اس کا تخیلی پہلو پس پشت چلا جاتا ہے، اور زندگی اپنی اسی بے کیف

واقعیت کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے جو ناول کو اس کے حسن سے محروم اور بسا اوقات فن کے دائرے سے خارج کر دیتی ہے۔

مرزا رسوا نے ناول میں تخیلاتی پہلو کا نظری یا عملی طور پر انکار تو نہیں کیا، تاہم وہ تخیل محض کی کارفرمائی کو پسند بھی نہیں کرتے۔ گویا وہ خیالی واقعات کو حقیقت کا رنگ دینے کی بجائے حقیقی واقعات کو تخیل کی آمیزش سے ناول کی ہیئت میں ڈھالنے پر اصرار کرتے ہیں جو ان سے پہلے لکھنے والوں اور ان کے معاصرین کے مقابلے میں ناول کا زیادہ واضح اور جدید تصور ہے۔

❁❁❁

رومان پسند انقلابی نقاد: سجاد حیدر یلدرم

ہم اپنے جن اہم، بڑے اور تاریخ ساز شاعر و ادیب کو نظر انداز کرنے یا ان کی بے بہا خدمات سے اغماض برتتے رہے ہیں، ان میں سے ایک اہم شخصیت سید سجاد حیدر یلدرم کی ہے۔ سید سجاد حیدر یلدرم ۱۹۰۴ سے ۱۹۰۸ تک بغداد میں سفارت کار اور ۱۹۰۸ سے ۱۹۱۴ تک سابق امیر کابل کے برطانوی نائب پولیٹیکل افسر رہے تھے۔ انھوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے پہلے رجسٹرار، اس یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے بانی، برسوں تک اس کے اعزازی صدر، ترکی زبان کے معلم و مترجم اور اصلاحی کارکن کی حیثیت سے اپنی زندگی کا ایک معتدبہ حصہ قوم و وطن کی خدمت و ترقی میں صرف کیا۔

یہ صحیح ہے کہ سجاد حیدر یلدرم اپنے ہم عصروں مثلاً علامہ راشدالخیری، خواجہ حسن نظامی، منشی پریم چند اور نیاز فتح پوری کی طرح کل وقتی ادیب نہ تھے — کہ ان کی کثیر جہتی شخصیت، شوق سیاحت، ملازمت اور مختلف النوع مصروفیات کے ہوتے ہوئے یہ ممکن بھی نہ تھا— لیکن اس بات سے بھلا کسے انکار ہوسکتا ہے کہ وہ مایۂ ناز ادیب، صاحب طرز انشا پرداز، متعدد فکر و خیال، رجحانات اور اردو مختصر افسانہ کے بنیاد گزار ہیں۔

انھوں نے اردو زبان میں ادب لطیف اور نثری شاعری کی راہیں ہموار کیں، ''سفر بغداد'' کے عنوان سے اردو کا اولین رپورتاژ لکھا، اپنی نظموں اور افسانوں میں ترقی پسند سیاسی اور سماجی

شعور کو جگہ دی، پردے کی مخالفت اور تعلیم نسواں کی حمایت کی، سماج میں بیداری لانے کی کوششوں میں مصروف رہے اور نظم و نثر میں نئے نئے تجربات کیے۔ کہانی میں انسانی نفسیات کے موضوع کو متعارف کرایا، پہلے پہل افسانوں میں جدید سلیس زبان استعمال کرنے کی بنیاد ڈالی اور عورت اور جنس کے حوالے سے اپنی کہانیوں میں ان بصیرتوں کا احساس جگایا جن کی توسیع محمد حسن عسکری، آغا بابر، منٹو اور عصمت چغتائی وغیرہ کے یہاں ملتی ہے۔ فکشن کے فن پر باضابطہ تنقیدی مضمون لکھنے کی ابتدا کی اور سب سے پہلے طبقۂ اشرافیہ کے بجائے معمولی اوران پڑھ انسان کو ناول میں بطور ہیرو داخل کرنے کی وکالت کی۔

ہمارے بیشتر نقادوں نے سجاد حیدر یلدرم کو رومانی افسانہ نگار قرار دیا ہے۔ یہ کچھ غلط بھی نہیں، کہ انھوں نے اپنے ہم عصر ترکی ادب کی رومانی جذبات نگاری سے اثر قبول کر کے اس طرز تحریر کو اردو میں رائج کیا تھا جس سے متاثر ہو کر نیاز فتح پوری اور دوسرے لوگوں نے یلدرم کی اتباع میں لکھنا شروع کیا۔ نتیجتاً وہ سب رومانی ادیب اور ان کی تخلیقات ادب لطیف کہلائیں۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ بیک وقت ایسے افسانے بھی لکھ رہے تھے جو ادب لطیف سے بالکل مختلف چیز تھی۔ مثلاً ''چڑیا اور چڑے کی کہانی'' کا رنگ تمثیلی ہے، ''حکایۂ لیلیٰ و مجنوں'' میں سماج پر گہرا طنز ہے اور ''ازدواج محبت'' کا موضوع مسلمان لڑکیوں کی اعلیٰ تعلیم، پردے کی بندش سے آزادی اور اپنی پسند کی شادی ہے۔ یعنی ان کے افسانوی سرمایے میں رومانوی اسلوب کے بالمقابل راست بیانیہ بھی ہے جس کی طرف نقادوں نے کم توجہ دی ہے۔

یوں تو سجاد حیدر یلدرم کی شخصیت اور ان کی علمی اور ادبی جہات پر تفصیلی مکالمہ قائم کیے جانے کی ضرورت ہے، لیکن فی الوقت ان کی فکشن تنقید سے متعلق گفتگو مقصود ہے، جو ان کی دوسری خوبیوں اور صلاحیتوں کی چمک دمک میں کچھ یوں ماند پڑ گئی کہ کم لوگوں کی نگاہیں اس جانب مبذول ہو پائیں۔

بلاشبہ یہ یلدرم کا امتیاز ہے کہ انھوں نے ناول کے فن پر پہلا باضابطہ مضمون لکھا جو

''ناول نویسی'' کے عنوان سے ''معارف'' کے اکتوبر ۱۸۹۸ کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ یہ رسالہ حاجی اسماعیل خاں اور مولانا وحیدالدین سلیم کی ادارت میں علی گڑھ سے ۱۸۹۸ میں جاری ہوا تھا جس کے پہلے صفحے پر رسالے کے مزاج و معیار سے متعلق یہ تحریر درج تھی:

معارف ایک ماہوار رسالہ ہے جو بلادعثمانیہ کے نامورتر کی رسالوں کے نمونے پر مہینے کی آخری تاریخ کو علی گڑھ سے شائع ہوتا ہے۔ اس میں علمی، فلسفی، مذہبی، ملکی، تمدنی تاریخی اور ادبی مضامین لکھے جاتے ہیں او رمشرقی طرز کی عمدہ اور پاکیزہ نظمیں درج کی جاتی ہیں۔

اس میں ایک اشتہار بھی تھا جس میں رسالے کی پالیسی اور اس کے قارئین کے حلقے کی بابت ان الفاظ میں اطلاع دی گئی تھی:

معارف شمالی ہند میں اعلیٰ درجے کا لٹریری رسالہ ہے جو زیادہ تر اونچی سوسائٹی کے ہائی ایجوکیٹڈ مسلمانوں کے ہاتھوں میں جاتا ہے اور اسی گروہ کے مضامین چھاپتا ہے۔

یلدرم نے مذکورہ مضمون میں ناول کی مقبولیت کے اسباب اور اس کی فنی خصوصیات اور اس کی مختلف قسموں سے بحث کی ہے۔ یہ مضمون اس عہد کے افسانوی ادب کی تنقید کے معیار و اعتبار کے علاوہ فن ناول سے متعلق مصنف کے خیالات و نظریات اور ناول کے اجزا و عناصر اور اس کے موضوع و مواد کو زیر بحث لاتا ہے۔ یہ بات اہم اور قابل ذکر ہے کہ سجاد حیدر یلدرم نے اس وقت اس صنف کی ماہیت و مقصود کے تعین کی کوشش کی، جب اردو تنقید بالخصوص افسانوی ادب کی تنقید اپنی ابتدائی منزل کی طرف گامزن تھی اور اس کا اظہار رایوں کی شکل میں یا پھر تبصروں، تقریظوں اور دیباچوں کے علاوہ خطوط میں ہوا کرتا تھا، جن میں اصول وضوابط کی جگہ خیالات و تاثرات اور معروضیت کی جگہ تعصبات و تحفظات کو باریابی حاصل تھی۔

یلدرم نے مضمون میں معتدل رویہ اپنایا ہے اور اپنا مافی الضمیر بڑے واضح انداز اور

آسان زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ داستان اور ناول کے فرق و امتیاز پر گفتگو کرنے کے بعد ناول نگار کی ذمے داری اور ناول کے قاری سے متعلق لکھتے ہیں:

> مگر اس میں (ناول میں) اثر ڈالنے کے لیے ہر ناول نویس کو قدم قدم پر ایک بہت بڑی بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ یعنی یہ کہ کوئی مافوق العادت واقعہ قصہ میں نہ بیان ہوجائے (کہ) موجودہ زمانہ کا قصہ پڑھنے والا ایک عجیب الخلقت شخص ہے۔

داستانی عہد میں عجیب الخلقت قصہ ہوا کرتا تھا جو قاری یا سامع کو حیرت و تجسس میں ڈالتا اور دلچسپی فراہم کرتا تھا، لیکن ناول کے آغاز کے بعد قاری عجیب الخلقت قرار پایا کہ وہ بیان کردہ واقعات کو منطقی دلائل اور ہر چیز کو سائنسی صداقت کی میزان پر تول کر مطمئن ہوتا ہے۔

یلدرم نے ناول کی کئی قسمیں بیان کی ہیں جن میں ان کے نزدیک اول و اعلیٰ قسم یہ ہے:

> ''قصہ کی سب سے اعلیٰ قسم وہ مانی گئی ہے جن میں مصنف انسانی فطرت پر ایک فلسفیانہ نظر ڈالتا ہے، جو اس کے اختیار سے باہر معلوم ہوتا ہے اور جسے لوگ حیرت زدہ ہوکر الہام کا خطاب دینے میں بھی پس و پیش نہیں کرتے۔ انسانی فطرت کا ایسا مطالعہ کرنے والا صدیوں میں ایک آدھ ہی پیدا ہوتا ہے۔''

شاعری کے حوالے سے علامہ اقبال نے نزول شعر اور غالب نے خیال میں غیب سے مضامین آنے کی بات کی اور ناقدوں نے شاعر کو 'تلمیذالرحمٰن' کہا ہے۔ لیکن اب سے چند دہائی پہلے تک شاعری کے مقابلے کمتر درجے کا تخلیق کار سمجھے جانے والے افسانہ نگار کو یلدرم نے اس وقت الہامی کیفیت سے دوچار ہونے والا بتایا تھا جب سوائے چند نفوس کے لوگ انھیں قابل اعتنا بھی نہ سمجھتے تھے۔ اقتباس کا آخری جملہ عام اور اعلیٰ فنکار کے مابین امتیاز کی نشاندہی

کرتا ہے۔ دوسرے درجے پر وہ مقصدی یا افادی ناول کو رکھتے ہیں:

> دوسری قسم کے قصے وہ ہوتے ہیں جن کے ذریعے سے کوئی خاص اخلاقی سبق یا تعلیم دینی مقصود ہوتی ہے۔ اس قسم میں کم وبیش کل ناول آسکتے ہیں۔ اس لیے کہ ہر قصے میں مصنف کوئی نہ کوئی خاص بات ضرور دکھانا چاہتا ہے۔ اس میں وہ ناول شامل کرنے چاہئیں جو بالقصد کسی خاص غرض کے لیے لکھے گئے ہوں۔

یعنی ناول نگار کا کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات ہوتا ہے، جو اس کے ناول میں ظہور کرتا ہے۔ یوں اس قسم میں ناول کی جملہ اقسام آجاتی ہیں۔ اقتباس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ یلدرم کے نزدیک ناول لکھنے کا یقینی طور سے کوئی محرک ہوتا ہے۔

تیسرے اور چوتھے درجے پر وہ علی الترتیب تاریخی اور جاسوسی ناولوں کو رکھتے ہیں اور آخرالذکر کی عوامی مقبولیت کا ذکر کرتے ہیں:

> تیسری قسم تاریخی قصوں کی ہے۔ اس میں مصنف کسی خاص تاریخی واقعے کو لے کر کچھ کمی بیشی کے ساتھ افسانے کے پیرائے میں بیان کرتا ہے، پھر سراغ رسانی اور اسرار کے قصے ہیں، ان کی تعداد ہر جگہ بہت زیادہ ہوتی ہے اور نوجوان اور عام آدمیوں کو یہ بہت پسند آتے ہیں۔

یلدرم کے مذکورہ مضمون کے تقریباً 33 سال بعد پریم چند نے بھی اس بات کا اعادہ کیا ہے لیکن وہ اپنے زمانے میں جرائم کے ارتکاب اور اس میں اضافے کے خوف سے جاسوسی ناولوں کی بہتات اور اس جانب عوام کے حد درجہ میلان کی شکایت کرتے ہوئے اسے مجرمانہ جبلتوں کو استوار کرنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے ۱۹۳۱ کے ایک مضمون ''ناول کا فن'' سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

آج بدکاری، قتل، چوری اور ڈاکہ زنی سے بھرے ناولوں کا جیسے سیلاب سا آگیا ہے۔ ادب کی تاریخ میں ایسا کوئی دور نہ تھا جب ایسے بے مصرف ناولوں کی ایسی بھرمار رہی ہو۔ جاسوسی ناولوں میں آخر اتنی دلچسپی کیوں ہوتی ہے؟ کیا اس کا سبب یہ ہے کہ لوگ پہلے سے زیادہ گناہ آلود ہوگئے ہیں؟ اس سے یہ تو ظاہر ہی ہے کہ انسان میں حیوانی صفات اتنی توانائی حاصل کرتی جارہی ہے کہ اب اس کے دل میں نرم و نازک جذبات کے لیے جگہ ہی نہیں رہی۔

بات شاید گناہ آلود ہونے یا لطیف جذبات کے فقدان کی نہیں بلکہ ذہنی تربیت اور اس کے نتیجے میں پروان چڑھنے والے ذوق کی ہے، کہ تب اردو قارئین کی کثیر تعداد ان لوگوں پر مشتمل تھی جن کی تربیت داستان پڑھ کر یا گھروں میں داستان نما قصے کہانیاں سن کر ہوئی تھی۔ یہ قارئین لاشعوری طور پر ناول سے حیرت و استعجاب، مہمات، معرکہ آرائی اور ہیرو کی فتح کے خواہاں تھے اور یہ تمام چیزیں انھیں سنجیدہ ادب کی بجائے جاسوسی ناول، رینالڈس کے ترجمے یا پھر تاریخی قصے فراہم کرتے تھے۔ حالانکہ عالمی ادب کے مطالعے کے زیر اثر نئے تعلیم یافتہ نوجوانوں کا ایک ایسا طبقہ وجود میں آچکا تھا جس کی سوچ وفکر اور پسند و ناپسند اردو کے روایتی قارئین سے مختلف تھی اور وہ سنجیدہ چیزوں کو بہر طور پسند اور ادب کے نام پر لکھے جارہے یا بساط کو ناپسند کرتے تھے۔

سجاد حیدر یلدرم اس وقت تک کے انگریزی اور اردو ناولوں کی روشنی میں پلاٹ سے متعلق اپنی رائے یوں ظاہر کرتے ہیں:

> ہمارے ناولوں میں پلاٹ کی بہت بڑی کمی ہوتی ہے۔ ناول کے لیے عشق اتنا ہی ضروری ہے جتنا جسم کے لیے جان۔ اس کے بعد جنگ کا نمبر ہے۔ انگریزی پر ہی کیا موقوف ہے خود اردو کے قصوں میں عشق

> داخل کیا جاتا ہے، لیکن ایک بہت بڑا فرق انگریزی اور اردو کے قصوں میں یہ ہے کہ ان میں جب عشق کا سلسلہ چلتا ہے تو بالکل نیچرل معلوم ہوتا ہے اور اردو میں ازسر تا پا بے جوڑ۔ پرانے قصوں میں تو کوئی شاہزادہ چھت پر سوتا ہوتا تھا اور عاشق ہونے کے لیے کوئی پری اڑ کر آتی تھی، یا....

یعنی سجاد حیدر یلدرم کو اردو ناولوں کے پلاٹ میں جو سب سے بڑی کمی نظر آتی ہے وہ ہے عشقیہ واقعات کی غیر فطری شمولیت۔ اس عہد کے ناولوں میں جس عشق یا عشق کا جیسا بیان ہوتا تھا وہ ہندوستانی تہذیب و معاشرت کے پس منظر میں سنجیدہ اور بامذاق قارئین و ناقدین کو غیر موزوں اور بسا اوقات لغو نظر آتا تھا۔ دوسری طرف یہ بھی مسئلہ تھا کہ جس معاشرے میں پردے کی بندش اور عورت و مرد کے آزادانہ میل جول پر پابندی عائد ہو، تاک جھانک کو معیوب اور شادی سے پہلے عشق کو گناہ عظیم سمجھا جاتا ہو، مصنف اسے اپنے ناول میں کس طور جگہ دے، جب کہ داستان کے مقابلے ناول کی یہ تعریف کی جاتی تھی کہ وہ معاشرے کا ہو بہو عکاس یا حقیقت حال کا بیان ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ نہ تو ہمارے ناول نگار عشق کے بیان سے عاری ناول لکھنا چاہتے تھے اور نہ قاری ایسے ناول پڑھنے پر آمادہ تھے، کہ داستان کا سحرا بھی پوری طرح سے زائل نہ ہوا تھا۔ نتیجتاً دو طرح کے رویے سامنے آئے۔ اول وہ جس کے سجاد حیدر یلدرم شاکی ہیں یعنی عشق کا مہمل یا غیر فطری بیان، دوسرا دنیائے افسانہ سے بیانِ عشق کا سرے سے اخراج۔ یلدرم آخر الذکر رویے سے متعلق طنزاً لکھتے ہیں:

> میں شمس العلما ڈپٹی نذیر احمد صاحب کا سب سے بڑا کمال اس بات میں سمجھتا ہوں کہ وہ اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں جن کی غائر نظر اس نکتہ پر پہنچ گئی کہ ہندوستانی سوسائٹی (زیادہ صحیح اسلامی سوسائٹی) میں شادی سے پہلے جائز عشق معدوم ہے۔ اس لیے انھوں نے اس کا حصہ

> اپنے قصوں میں نہیں رکھا۔ اور حق یہ ہے کہ اس کی کمی سے قصہ میں کچھ خرابی واقع نہیں ہوئی۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ یلدرم کے اس طنز کو بعض لوگوں نے سنجیدہ بیان سمجھا اور یہ رائے قائم کرنے کے بعد کہ ''یلدرم نذیر احمد کو اس طور پر مجتہد مانتے ہیں کہ انھوں نے عشقیہ واقعات سے پاک ناول لکھے'' ان پر یہ اعتراض کیا کہ یلدرم کے قول و فعل میں تضاد ہے، کہ وہ خود تو عشقیہ واقعات پر محمول افسانے لکھتے ہیں لیکن عشق کو دنیائے افسانہ سے دیس نکالا دیے جانے پر نذیر احمد کو سراہتے بھی ہیں۔ بہر حال اردو تنقید کے ہر عہد میں ایک آدھ ایسے بھولے بھالے نقاد رہے ہیں جن کی سوچ وفہم پر گرفت یا ردعمل سے پرہیز کی روایت ہمارے یہاں اب بھی قائم ہے۔

اس میں شک نہیں کہ اردو کے بیشتر ابتدائی ناول نگاروں نے عشق کا بیان بڑے بھونڈے طریقے سے کیا ہے جس کی وجہ سے نہ صرف ناول کا حسن متاثر ہوا بلکہ بعض اوقات اس کی ہیئت تک مسخ ہو کر رہ گئی ہے۔ لیکن اس بات کا اعتراف کیا جانا چاہیے کہ اس زمانے میں بعض ایسے عمدہ اور اعلیٰ پایے کے ناول بھی لکھے گئے جن میں حسن وعشق کا تذکرہ بڑی خوبی اور خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔ مثلاً مرزا محمد ہادی رسوا کا ''امراؤ جان ادا'' اور عبدالحلیم شرر کا ''فردوس بریں'' وغیرہ۔

کردار نگاری کے حوالے سے یلدرم ایک بڑی اہم بات ناول میں ہیرو کی تبدیلی کی کرتے ہیں اور اس روش کو عام کرنے کے لیے شاہزادوں، نوابوں اور امیر زادوں کے بجائے وہ غریبوں اور غیر تعلیم یافتہ لوگوں کو بھی ناول کا ہیرو بنانے اور ان کی زندگی پر مبنی ناول لکھنے کا مشورہ دیتے ہیں:

> ایک اور بات جس کی طرف ہمارے ناول نویسوں نے ابھی تک توجہ نہیں کی..... یعنی یہ کہ ناول کے ہیرو کے لیے تعلیم یافتہ امیر ہونا کوئی

لازمی شرط نہیں ہے۔ غریب اور غیر تعلیم یافتہ بھی اتنا ہی اچھا ہیرو ہوسکتا ہے جتنا کہ تعلیم یافتہ یا امیر..... مگر ہمارے ناول نویسوں نے خیال کرلیا کہ ہیرو کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ نہایت ہی اعلیٰ خاندان کا ہو، نواب زادہ ہو، شاہزادہ ہو، یا کم سے کم معقول آمدنی رکھتا ہو..... ابھی تک اردو میں غریب کی زندگی کا نقشہ کھینچا جانا باقی ہے اور یہ اس طرح ہوسکتا ہے کہ محض غریب لوگوں کی زندگی کے متعلق ناول لکھے جائیں۔ یہ ایک بہت وسیع مضمون ہے جس پر ابھی تک کسی نے قلم نہیں اٹھایا۔

قابل توجہ بات ہے کہ جس شخص کو آج تک رومان پرست یا فرار پسند سمجھا جاتا ہے وہ ترقی پسند تحریک کی تخم ریزی سے تقریباً اڑتیس سال پہلے غریبوں اور غیر اہم سمجھے جانے والے لوگوں کے نہ صرف احوال و کوائف سے متعلق معلومات، وسیع تجربے اور عمیق مشاہدے کی ضرورت پر زور دے رہا ہے، بلکہ ان کی زندگی پر مبنی ناول لکھنے اور انھیں ناولوں میں بطور ہیرو پیش کیے جانے کی وکالت بھی کر رہا ہے۔

یلدرم ناول کی طرف عوامی رجحان، اس کی مقبولیت کے اسباب اور اس کے منصب سے متعلق اپنے نظریے کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

> پھر کیا وجہ ہے کہ افسانہ نگاری روز افزوں ترقی پر ہے؟ اس کی ایک بہت معقول وجہ بتائی گئی ہے کہ انسان کسی نہ کسی حد تک یونان کے فلاسفر اریس ٹپس یا اپی کیورس کا پیرو ہے، جن کا یہ قول ہے کہ اصل مقصد زندگی کا خوشی ہے اور شوقیہ کتابوں کے پڑھنے والے بھی عموماً اسی زمرہ میں شامل ہیں۔ وہ جب کسی کتاب کو پڑھنا شروع کرتے ہیں تو اکثر کی غرض یہ ہوتی ہے کہ انھیں لطف حاصل ہو۔ ایسے نفوس قدسیہ شاید لاکھ میں چار بھی نہیں ہوتے جو علم کو محض علم کے لیے حاصل کرتے

ہوں اور جو ایسے ہیں وہ بھی محض خوشی کے بندے ہیں اور چونکہ علوم
میں لطف حاصل کرنے کے لیے محنت اور کاوش کی ضرورت ہے، اس
سے بچنے کے لیے وہ لوگ جو کتابوں سے لطف اٹھانا چاہتے ہیں،
قصوں کی طرف جھک پڑتے ہیں۔

بات قدرے منطقی انداز سے کہی گئی ہے کہ اپی کیورس کے مطابق انسانی زندگی کا مقصد حصول مسرت ہے جس کا ایک عمدہ طریقہ مطالعۂ کتب ہے۔ پھر مطالعے کی دو نوعیتیں ہیں: اول لطف اندوزی، دوم تحصیل علم۔ ثانی الذکر کے قاری کو یلدرم 'نفوس قدسیہ' کے لقب سے نوازنے اور ان کی تعداد لاکھ میں بمشکل چار بتا کر ان کے مطالعے کا لازمی نتیجہ بھی مسرت و خوشی کو قرار دیتے ہیں۔ (ممکن ہے ان کی مراد حصول علم کا شوق یا سیرابیٔ علم کی سرخوشی ہو) دوسری بات وہ یہ کہتے ہیں کہ علمی کتابیں پڑھنے کے لیے چونکہ محنت و توجہ درکار ہے اس لیے لوگ قصے کہانیوں کی طرف زیادہ راغب ہوتے ہیں۔ بعینہ یہی خیال یلدرم سے پہلے ڈپٹی نذیر احمد کا تھا، جنھوں نے علوم کو قصے کے فارم میں ڈھالنے کی بنیاد ڈالی۔ گویا سجاد حیدر یلدرم کے نزدیک قصہ مشکل، خشک اور ادق علم کی تحصیل سے فرار حاصل کرنے والوں کے لیے جنت نما جزیرہ اور ذریعۂ لطف و انبساط ہے۔ تاہم وہ لطف و انبساط کے حصول میں بے راہ روی کے قائل نہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں کہ لوگوں میں مسرت و خوشی حاصل کرنے کی قدرتی خواہش ہوتی ہے جس کی تکمیل کے مختلف ذرائع میں سے ایک عام ذریعہ قصہ ہے۔ ''اس لیے یہ کوشش ہونی چاہیے کہ اس کا استعمال اچھا ہو۔'' یہاں یلدرم براہ راست یا بالواسطہ اس صنف پر نظریات و عقائد یا مفید اور کارآمد علوم وفنون کی اشاعت و تبلیغ کی ذمے داریوں کا بار ڈالنے کی بات تو نہیں کرتے جیسا کہ بعد کے بعض ناقدین و مصنفین نے اس سے مطالبہ کیا ہے، لیکن وہ اس جانب ضرور اشارہ کرتے ہیں کہ ناول کا اپنا ایک خاص مذاق و معیار اور منصب ہوتا ہے جسے بہرحال لغو اور مہمل نہیں ہونا چاہیے۔

یلدرم کا یہ مضمون اس اعتبار سے بے حد اہم اور لائق توجہ ہے کہ انھوں نے اس میں ناول کی مختلف اقسام و معیار کی وضاحت کی ہے، اس کی فنی خصوصیات، موضوعات اور اس کے منصب و منہاج پر روشنی ڈالی ہے، پہلی بار انھوں نے ناول کے کردار میں تبدیلی کا سوال اٹھایا ہے اور اس میں اعلیٰ اور تعلیم یافتہ طبقوں کے علاوہ عام اور غیر تعلیم یافتہ لوگوں کی زندگی کی پیش کش کی وکالت کی ہے۔ نذیر، شرر اور سرشار کے ادبی اور فنی مرتبوں کے تعین کی کوشش کی ہے اور ناول نگاری سے متعلق چند جدید اور مفید مشورے بھی دیے ہیں۔ سو کہنا چاہیے کہ اردو فکشن کی تنقید میں یلدرم کا یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور تنقید کی تاریخ میں ان کو ایک اہم مقام دلاتا ہے۔

❁❁❁

فکشن کی شعریات کا پہلا مرتب: عبدالقادر سروری

اردو فکشن کی تنقید کے ابتدائی نمونے دیباچوں تقریظوں اور تبصروں میں ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں جن لوگوں نے گفتگو کی ہے ان میں مرزا غالب، گارساں دتاسی، میتھیو کیپسن اور ڈپٹی نذیر احمد کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان حضرات کے بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار، مولوی عبدالحلیم شرر، سید سجاد حیدر یلدرم اور منشی پریم چند نے دیباچوں کے علاوہ تنقیدی مضامین بھی لکھے ہیں۔ پریم چند سے ذرا پہلے مرزا محمد ہادی رسوا نے باضابطہ کوئی مضمون تو نہیں لکھا لیکن فکشن کی تنقید سے متعلق خیالات کا اظہار اپنے متقدمین و معاصرین سے زیادہ بہتر طریقے پر اور فن کے جدید اصولوں کے مطابق کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے ناول 'افشائے راز' اور 'ذاتِ شریف' کے دیباچے اور ان کے 'تنقیدی مراسلے' کے صفحات یکساں اہمیت کے حامل ہیں۔ البتہ فکشن کی تنقید پر پہلی مبسوط کتاب عبدالقادر سروری نے 'دنیائے افسانہ' کے نام سے لکھی جو 1927 عیسوی میں حیدرآباد سے شائع ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو ناول کی عمر نصف صدی سے تجاوز کر چکی تھی اور اس کی مقبولیت میں بتدریج اضافہ ہو رہا تھا۔ دوسری طرف بازار کی مانگ کے پیشِ نظر ناول نگاروں کی تعداد بھی تیزی سے بڑھ رہی تھی۔ تاہم ان میں سے بیشتر

فن کار فن کے اصول وضوابط سے واقف نہ تھے، اور نہ قاری کے پاس تنقید کی کوئی ایسی کسوٹی تھی جس سے فن پارے کے معیار کو پرکھ سکیں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں کئی لوگوں کو افسانوی اڈب کی تنقید کی ضرورت واہمیت کا احساس ہوا ہوگا مگر سروری پہلے شخص ہیں جنھوں نے فکشن کی شعریات مرتب کیے جانے کی ضرورت پر نقادوں کی توجہ مبذول کرائی، اور بذاتِ خود اس کے لیے عملی کوشش بھی کی۔

ان کا خیال تھا کہ اس سے نہ صرف قاری کے اندر بھلے برے ادب کی تفریق اور رطب ویابس میں تمیز کی صلاحیت پیدا ہوگی بلکہ مصنفین کی صف میں شامل ہونے والے خواہش مندوں کی بھیڑ چال اور تاجرانہ ضرورت کے تحت سطحی ناولوں کی اشاعت میں بھی کمی آئے گی جس سے تخلیق کا معیار بلند اور تخلیق کار کا اعتبار بحال ہوگا:

> اردو زبان میں افسانوی ادب کا کافی ذخیرہ موجود ہے اور ہر قسم کے اچھے برے افسانوں کی پیدائش کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ بلکہ اس کی رفتار مقابلتاً تیز ہوگئی ہے۔ ایسی صورت میں اس کی ضرورت ہے کہ افسانوں کے ساتھ ساتھ خود افسانے کے فن کی طرف بھی توجہ کی جائے اور اردو زبان میں بھی وہی اصول اور قواعد رائج کیے جائیں جو مغربی زبانوں میں مروج ہیں [1]

سروری نے اپنی کتاب میں ناول کی تاریخ کو تعریف بیان کی ہے، شاعری اور ڈرامے سے اس کا موازنہ کیا ہے، ناول کے اجزائے ترکیبی سے بحث کی ہے، اعلیٰ ناول کی خصوصیات شمار کرائی ہیں، ناول نگار کے فرائض بتائے ہیں، ناول کی قسمیں متعین کی ہیں اور معاصر تخلیق کاروں کے فن پر اظہارِ خیال کیا ہے۔

ناول کے عناصرِ خمسہ میں انھوں نے کردار، پلاٹ، زمان ومکان اور مقصدِ ناول یا فلسفۂ حیات کو شامل کیا ہے۔ کردار نگاری کے سلسلے میں جو اہم باتیں کہیں ہیں وہ یہ کہ تمام کرداروں کو

''بہ لحاظ سیرت وصورت ایک دوسرے سے مختلف ہونا چاہیے۔ کرداروں کی صفات بیک وقت نہیں بلکہ بتدریج ظاہر کی جانی چاہیے اور ان کا ارتقا اس قدر فطری اور غیر محسوس طریقے سے ہونا چاہیے کہ قاری کو کسی تبدیلی کا گمان تک نہ ہو۔'' وہ ناول نگاروں کو مشورہ دیتے ہیں کہ ''اگر کسی کردار کا ارتقا رک جائے تو جتنی جلد ممکن ہو اسے نکال دینا چاہیے ورنہ یہ سمجھا جائے گا کہ مصنف اپنی مخلوقاتِ ذہنی کے کرداری نکات کو سمجھنے سے قاصر ہے۔'' بعینہ یہی بات منشی پریم چند نے اپنے مضمون 'ناول کا موضوع' مطبوعہ ۱۹۳۱ء میں اس انداز سے لکھی ہے: ''اگر کرداروں میں سے کسی کا ارتقا رک جائے تو اسے ناول سے نکال دینا چاہیے کیونکہ ناول اشخاص کے ارتقا کا ہی نام ہے۔ اگر ارتقا کمزور ہے تو ناول کمزور ہو جائے گا۔''[۲]

سروری عبدالحلیم شرر پر ان کے ناول 'ایامِ عرب' کے کردار عمر اور زہیر کے حوالے سے تنقید کرتے ہیں کہ: ''ناول نگار نے ان کرداروں کو خلق کرنے میں کمالِ ہوشیاری کا ثبوت دیا ہے لیکن جب اچانک ان کا ارتقا رک جاتا ہے، اور جس حال میں ہم ان سے بازار عکاظ میں ملے تھے اسی حال میں اختتامِ کتاب پر چھوڑ آتے ہیں تو انتہائی مایوسی ہوتی ہے۔ نیز دونوں میں سوائے نام کے کوئی خاص فرق بھی نہیں ہے۔''

یعنی ناول نگار کو اپنے کردار کی نہ صرف ظاہری شکل وشباہت اور ان کے اعمال وافعال کے بیان بلکہ ان کے جذبات واحساسات، ان کی امتیازی صفات اور نفسیات کے برمحل اظہار پر بھی ماہرانہ قدرت ہونی چاہیے۔ نامکمل کردار کو سروری نے ناول کے حسین چہرے پر ایسے بدنما داغ سے تعبیر کیا ہے ''جسے چھپانے میں قصے کے اعلیٰ محاسن بھی ناکام رہتے ہیں۔ آگے لکھتے ہیں کہ: ''ناول نگار کرداروں کے ملبوسات جب چاہیں بدل سکتے ہیں۔ لیکن ان کی فطرت میں تبدیلی کا انھیں کوئی حق نہیں ہے۔'' توجیہہ یہ پیش کرتے ہیں کہ قاری دورانِ قرأت ناول کے کرداروں سے حد درجہ مانوس ہو جاتا ہے اور ان کی شخصیت پر ایک خاص طرح کا اعتماد کرنے لگتا ہے۔ سروری کی توجیہہ کو آج کا ناقد بھی تسلیم کرتا ہے اور یہ اعتراف کرتا ہے کہ

''قاری اور کردار کا نسب نما بڑی حد تک ایک ہی ہوتا ہے۔ دیکھنے، سمجھنے اور پرکھنے، ردِ عمل کے اظہار اور انکار و اقرار کے اوزار دونوں کے پاس مشترک ہونے کی وجہ سے کرداروں کی دنیا میں قاری کی شرکت اور شمولیت آسان ہو جاتی ہے۔''[۳۱] چنانچہ سروری کا کہنا یہ ہے کہ قاری اور کردار کی ذہنی یا فطری ہم آہنگی کی صورت میں کسی کردار کی فطرت یا اس کے حاوی رجحان میں تبدیلی سے نہ صرف قاری کا اعتماد مجروح ہوتا ہے بلکہ قاری اور کردار کے درمیان جو ایک نوع کا تعلق قائم ہوا تھا وہ بھی متاثر ہوتا ہے۔ لہٰذا ناول نگار پر لازم ہے کہ وہ قاری اور کردار کے رشتے اور اس سے پیدا ہونے والے اعتماد کو آخر تک بوجوہِ احسن نبھائے۔ پنڈت برج نرائن چکبست نے بھی 'فسانۂ آزاد' کی جہاں بہت سی خوبیاں بیان کی ہیں وہیں اس کے مصنف رتن ناتھ سرشار پر بعض کرداروں کی فطرت میں تبدیلی کا الزام بھی عائد کیا ہے۔ اس ضمن میں دو کرداروں میاں آزاد اور حسن آرا کے حوالے دیے ہیں۔ ثانی الذکر کے بارے میں لکھتے ہیں:

> نیز یہ عقدہ نہیں کھلتا کہ حسن آرا کے خیالات کیوں کر اس درجہ عالی ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ خیالات پر صحبت کا اثر پڑتا ہے یا تعلیم کا۔ حسن آرا کی صحبت ہمیشہ پرانے خیالات کی بیگمات سے رہی اور تعلیم فارسی پائی۔ اس صورت میں مغربی تہذیب کا رنگ اس خاتون کے خیالات پر کیوں کر چڑھا۔ غرض کہ حسن آرا کی چال ڈھال کا انداز جیسا کہ اس افسانے میں دکھایا گیا ہے، خلافِ فطرتِ انسانی ہے۔[۳۲]

عبدالقادر سروری نے جس چیز کو فطرت میں تبدیلی سے تعبیر کیا ہے، یا چکبست جسے فطرتِ انسانی کی خلاف ورزی قرار دیتے ہیں، یہ دراصل کردار کا تغیر یا اس کا ردِ عمل ہے جو بذاتہٖ غلط نہیں بلکہ بیشتر حالات میں کردار کے ارتقا، اس کی شخصیت کے نکھار اور اظہار میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ لیکن اس کی بنا کسی سبب پر ہونی چاہیے، یا اسے کسی سبب کا نتیجہ ہونا

چاہیے، اور غالباً مذکورہ حضرات کی گفتگو کا منشا بھی یہی ہے کہ کردار کے تغیر، اس کے ردِ عمل یا اس کی شخصیت میں پیدا ہونے والی کسی تبدیلی کا ناول میں بہرصورت جواز موجود ہونا چاہیے۔

پلاٹ کی روایتی تعریف اور تقسیم سروری نے یوروپین، بالخصوص انگریز مصنفین کے حوالے سے کی ہے۔ البتہ اس سلسلے میں اہم بات یہ لکھی ہے کہ ''ناول کے پلاٹ میں تھوڑی سی پیچیدگی کا ہونا مستحسن ہے'' کہ یہ قاری کے تجسس اور کہانی کے سسپنس کو قائم رکھتی ہے اور پڑھنے والے کو اس کے رازہائے سربستہ کے انکشاف پر اکساتی ہے اور بالآخر ایک انوکھی لذت سے لطف اندوز ہونے کا موقع فراہم کرتی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ایک عمیق سمندر سے موتی نکالنے والے یا ایک امڈتی ہوئی موج کو چیر پھاڑ کر نکل آنے والے کو جس قدر مسرت ہوتی ہے، ناول کی پیچیدہ گھاٹیوں کو طے کر کے باہر آنے والا بھی اس سے کچھ کم مسرور نہیں ہوتا۔ [5]

وقار عظیم نے بھی ایسے پلاٹ کو زیادہ بہتر اور کامیاب بتایا ہے جس کے واقعات میں پیچیدگی، کشمکش یا تجسس میں ڈالنے والی کوئی ایسی بات ہو جو قاری پر آگے کیا ہوگا والی کیفیت کو دیر تک قائم رکھ سکے۔

> افسانے کے پلاٹ کے لیے ضروری شرط یہ ہے کہ اس کے واقعے میں کہیں نہ کہیں کوئی رکاوٹ ضرور پیدا ہو۔ جہاں کوئی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے وہیں سے پڑھنے والے کی اصل دل چسپی شروع ہوتی ہے۔ وہ یہ سوچنا شروع کر دیتا ہے کہ یہ رکاوٹ کس طرح دور ہو، دیکھیں اس واقعے کا کیا نتیجہ نکلے۔ [6]

اور جب قاری پر نتیجہ ظاہر یا رازہائے سربستہ منکشف ہو جاتا ہے تو وہ اختتامی احساس کے

ساتھ کتاب بند کر کے آسودگی کی سانس لیتا اور خود میں ایسی تبدیلی محسوس کرتا ہے جس میں سرشاری کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ سروری ایک جگہ لکھتے ہیں کہ، ''عمدہ ناول قاری کے دل میں ایک ایسا احساس پیدا کر دیتے ہیں جو دنیا کی تہذیب کے بنانے کا رفیع الشان ذریعہ بن جاتا ہے۔ اس احساس کو عموماً لفظِ ہمدردی سے موسوم کیا جاتا ہے۔''

ہمدردی کو انھوں نے ایک ایسا بامعنی لفظ بتایا ہے جس میں دوسروں کی تکلیفوں پر ترس کھانے کے علاوہ ان کی قلبی کیفیات کو سمجھنے کا مفہوم بھی شامل ہے۔ سروری یہاں اچھے ناول کے مطالعے کے بعد پیدا ہونے والی کیفیت یا ذہنی بالیدگی کی اس منزل کا ذکر کرتے ہیں جب قاری کے اندر بشر دوستی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یا اسے وہ بصیرت حاصل ہوتی ہے جو انسان کو عظیم بناتی ہے۔ ان کا کہنا کہ فکشن کی دوسری اصناف کے مقابلے ناول میں اس کے اظہار کی زیادہ گنجائش موجود ہے:

> اسی نو پیدا احساس کے اثر اور خود کاملِ فن کی رہبری سے ہم انسان کو فنا میں باقی اور افلاس اور گناہوں میں آلودہ دیکھنے کے باوجود بھی لازوال سمجھنے کے قابل ہو گئے ہیں۔ اس محیر العقول فن کی عظمت کا کون اندازہ لگا سکتا ہے جو انسان میں بصیرت اور احساس پیدا کرنے میں یدِ طولیٰ رکھتا ہے۔ [۷]

مکالمے کی خوبی سروری نے یہ بتائی ہے کہ اسے دل چسپ، فطری اور متکلم کے حسبِ حال اور حسبِ حیثیت ہونا چاہیے۔ تاہم وہ اس کی ترجیحات یوں طے کرتے ہیں:

> مکالمے کی عمدگی کا پہلا معیار یہ ہے کہ وہ قصے میں اس قدر پیوست ہو جائے کہ اس کا جزوِ بدن معلوم ہونے لگے اور اس سے درحقیقت پلاٹ کے ارتقا یا اشخاصِ قصہ کی توضیح میں مدد ملتی ہو۔ غیر متعلق گفتگو

سے ناول کے اصولِ تسلسل میں فرق پڑ جاتا ہے۔[۸]

کم لفظوں میں مکالمے کی اس سے عمدہ تعریف اور معیار بندی شاید ممکن نہیں۔ سروری کے مطابق مکالمہ دو سطحوں پر عمل کرتا ہے۔ اول پلاٹ کے ارتقا میں اہم رول نبھاتا ہے۔ دوم کرداروں کی شخصیت کی نمو اور ان کے اظہار میں معاونت کرتا ہے۔ لیکن اس کا بنیادی وظیفہ یہ ہے کہ یہ کردار کو واقعات سے اس حد تک مربوط رکھے کہ ان میں سے ہر ایک کے وجود کا انحصار دوسرے کے وجود پر ہو، اور یہ رابطہ جواز یا امکان کی منطق پر قائم ہو۔ فکشن کی روایتی تنقید میں مکالمے کی خامیوں کی محض نشان دہی کی گئی ہے۔ لیکن سروری خامیوں کے لازمی نتیجے کا بھی انکشاف کرتے ہیں کہ اس سے بیانیے کا تسلسل مجروح ہوتا ہے۔

'ناول کے منازل' عنوان سے انھوں نے ایک الگ باب قائم کیا ہے جس کی بحث دراصل پلاٹ کے ضمن میں ہونی چاہیے تھی۔ اس باب میں انھوں نے یہ گفتگو کی ہے کہ ناول حیاتِ انسانی کا خاکہ ہوتا ہے اور جس طرح حیاتِ انسانی کے تین مراحل ہوتے ہیں، اسی طرح ناول کو بھی کم از کم تین منازل (۱) ابتدا (۲) واقعات (درمیان) اور (۳) خاتمہ سے گزرنا ضروری ہے۔ تاہم وہ بہترین ناول اسے قرار دیتے ہیں جس میں نشیب و فراز موجود ہوں:

۱۔ تمہید　　　　۲۔ واقعات
۳۔ جوش یا تحریک　　　　۴۔ تعویق
۵۔ عروج　　　　۶۔ انکشاف
۷۔ خاتمہ

بیانِ واقعہ کے متعلق انھوں نے لکھا ہے کہ مصنف کی بے جا معلومات کے اظہار سے ناول کا حسن جاتا رہتا ہے۔ ناول میں خود مصنف کو نہیں، واقعات کو گویا ہونا چاہیے۔ فکشن کی قدیم تنقید میں بالعموم مصنف اور کردار کے تعلق پر بحث کی گئی ہے۔ اور اس امر پر ناقدوں کا اتفاق رہا ہے کہ کردار کو مصنف کے تسلط سے آزاد رہنا چاہیے۔ لیکن سروری نے مصنف اور

بیانیے کے رشتے کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ واقعات کے انعقاد یا انتخاب میں مصنف کی پسند وناپسند سے زیادہ راوی اور کردار کی شخصیت کا لحاظ رکھا جانا چاہیے۔

> جب قصے کی طوالت ایک مناسب حد تک پہنچ جائے تو قاری کی دل چسپی کو بدستور قائم رکھنے کے لیے ناول نگار کو ایک چال چلنی چاہیے۔ یہ اس طرح ممکن ہے کہ دو مخالف یا متضاد عناصر کی کشمکش میں قاری کی توجہ الجھالی جائے۔ اب قصے کی خاموشی ہلچل سے، اور سکون اضطراب سے بدل جاتا ہے۔[9]

یہ اضطراب قاری کے جذبات میں مدوجزر کی کیفیت پیدا کرتا ہے، جس سے اس کے تجسس اور قصے کی دل چسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس طریقۂ کار کے علاوہ وہ محبت، غم، غصہ، خوف، شجاعت، رشک، انتقام، ہمدردی، ندامت اور مسرت کے ذریعے بھی قاری کے جذبات کو متحرک کرنے کی بات کرتے ہیں اور اسے ناول کی جسدِ بے روح میں زندگی کی لہر سے تعبیر کرتے ہیں۔ اور بقولِ دلیل بالزاک کا یہ قول پیش کرتے ہیں کہ ''تمام روے زمین کے ناول نگار اس بات کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیں کہ جو قصہ ظاہری یا باطنی تحریک کا باعث نہ ہو وہ ادبِ عالیہ میں شمار نہیں ہوسکتا۔''

سروری نے جن صفات کی بنا پر ناول کو اعلیٰ یا معیاری قرار دیا ہے، ان میں موضوع کی عظمت، صداقت پر مبنی قصہ، واقعات کی ڈرامائی پیش کش، الفاظ ومعنی میں لچک اور سادہ اور عام فہم زبان کو شامل کیا ہے۔ صداقت سے ان کی مراد واقعات کا من وعن بیان نہیں بلکہ ان کے بقول اس سے وہ صداقت مراد ہے جسے ارسطو صداقتِ شعری کہتا ہے۔ الفاظ اور معنی میں لچک کو انھوں نے کثرتِ مفاہیم کے معنی میں استعمال کیا ہے، جو جدید تنقید کا جدید ترین رویہ ہے۔ انھوں نے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ شاعری، مصوری اور موسیقی کی طرح ناول میں بھی یہ خوبی ہونی چاہیے کہ وہ مصنف کے خیالات کے ساتھ ساتھ قاری کے جذبات کا بھی

آئینہ دار ہو۔ اور ناول کا قاری بھی دوسرے فنونِ لطیفہ کے ناظر یا سامع کی طرح کہانی کے واقعات کے ذریعے اس کے وسیع تر مفہوم تک سفر کر سکے۔

> فسانہ نگاری بھی صناعی کی ایک اہم صنف ہے۔ اور افسانہ نگار کا تخیل بھی تجربے سے بہت بڑی حد تک بے نیاز ہے۔ وہ دوسروں کے تجربات کو اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ وہ اس کی اپنی سرگزشت معلوم ہوں۔ اور اپنی سرگزشت کو اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ دوسرے اس کو اپنی روداد سمجھیں۔[10]

ناول کے عناصرِ ترکیبی اور اس کے متعلقات سے بحث کرنے کے بعد سروری ناول نگار پر چند فرائض بھی عائد کرتے ہیں۔ اس فہرست میں وہ مشاہدہ، مواد کی تلاش، اس کے انتخاب، واقعات کی پیش کش، مقصد اور فنی تکمیل کو شامل کرتے ہیں۔ آخرالذکر کے متعلق لکھتے ہیں:

> فنی تکمیل سے ہماری مراد نہ صرف ضروریاتِ ناول نگاری پر خیال رکھنا، بلکہ اسلوبِ بیان پر بھی زور دینا ہے۔ ناول میں بھی مثل نظم کے کوئی جملہ ایسا نہ ہونا چاہیے جس کی بندشِ الفاظ چست نہ ہو، اور ایک لفظ بھی ایسا نہ ملے جس پر کافی غور و خوض نہ کر لیا گیا ہو۔[11]

ساتھ ہی وہ اس بات سے بھی متنبہ کرتے ہیں کہ ''اسلوبِ بیان پر ہی سارا زورِ قلم صرف کرنے کے نتیجے میں ناول محض عبارت آرائی کا نمونہ بن جاتا ہے۔'' اور غالباً ان کے سامنے کوئی ایسا ناول موجود نہیں تھا، لہٰذا وہ رجب علی بیگ سرور کے 'فسانہ عجائب' کے اس حصے سے عبارت آرائی کی مثال نقل کرتے ہیں جہاں شہزادہ جانِ عالم کے سفر پر نکلنے کا بیان رقم ہوا ہے۔

ناول کے متعلق سروری کا نقطۂ نظر نہ تو خالص مقصدی یا افادی ہے اور نہ ہی وہ اسے محض حصولِ لذت و تسکین کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ اس صنف کو وہ فنونِ لطیفہ میں شمار کرتے ہیں اور

یہ اعتراف کرتے ہیں کہ ''فنونِ لطیفہ کا تعلق جسمانی ضروریات کے بجائے روحانی تسکین سے ہے۔'' تاہم وہ بالواسطہ اسے تعلیمی اور اخلاقی اصلاح کا ذریعہ قرار دیے جانے پر بھی اصرار کرتے ہیں:

> ادبِ لطیف کی مانگ کو پورا کرنے کے لیے سیکڑوں قصے اور ناول معرضِ وجود میں آرہے ہیں۔ ان کا ایک بڑا حصہ، جو گو اردو ادب کے لیے کلنک کا ٹیکہ نہ ہو لیکن ہر قسم کی دیرپا اہمیت سے خالی ضرور ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی طرح افسانوں کا اثر بھی قوم کے کردار پر مرتب ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا، مخربِ اخلاق اور بیہودہ قصے نوخیزانِ قوم کے کردار کو ابتدا ہی سے اس قدر بگاڑ دیتے ہیں کہ آئندہ زندگی میں اہم علمی مشاغل میں قدم رکھتے ان کی طبیعتیں پریشان ہوتی ہیں۔[12]

اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سروری کے پیشِ نظر ادبی ناول نہیں بلکہ مصنف کہلانے کے شوق کے نتیجے یا تاجرانہ ضرورت کے تحت بازاری ناولوں کا وہ انبار رہا ہوگا جس کے متعلق اس عہد کے بیشتر سنجیدہ ادبی مذاق رکھنے والے حضرات اپنی بے زاری کا اظہار کرتے رہے ہیں۔ سروری کے نزدیک تو ناول کا مقصد و منصب انتہائی بلند اور قابلِ احترام ہے۔ اس سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار انھوں نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> انسان میں ایک لطیف شے پوشیدہ ہے جس کو وجدان، ذوق یا احساسِ جمالی سے تعبیر کرتے ہیں، اور جس کی بدولت انسان حسنِ فطرت سے متاثر ہوتا رہتا ہے۔ جس طرح جسمانی توقعات بہت سے علوم وفنون کے ذریعے پوری کی جاتی ہیں اسی طرح ذوق کی پیاس بجھانے کی بھی سخت ضرورت ہے، اور اسے سرانجام فنونِ لطیفہ کے ذریعے کیا جاتا ہے... ادب کے ان شعبوں میں جو فنونِ لطیفہ شمار کیے جاتے ہیں ان

میں افسانہ بھی شامل ہے۔[۱۳]

دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں ناول کو وہ قدرے بلند مقام پر رکھتے اور اسے محض ذوق کی تسکین کی خدمت پر مامور دیکھنے کے بجائے چند اضافی ذمہ داریاں بھی اس کے سپرد کرنے کے خواہاں ہیں:

> ہم کو مغربی اقوام سے سبق حاصل کرنا چاہیے کہ افسانہ نگاری کے ذریعے قوم کے جاہل سے جاہل طبقوں کو کس طرح تعلیم دی جانی چاہیے، آج کل یوروپ میں ناول ہی ہر قسم کی تعلیم کا بہترین ذریعہ تصور کیا جارہا ہے اور وہاں اس سے لوگ ایسے ایسے کام لے رہے ہیں جو کسی دوسرے ذریعے سے بمشکل انجام پاسکتے ہیں۔[۱۴]

مغرب میں افسانے کو تعلیمی ضروریات کی تکمیل سے عہدہ برآ ہوتے دیکھ کر سروری کو اپنے افسانوی سرمایے کا بیشتر حصہ بے وقعت معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے ادبی منظرنامے کی ناگفتہ بہ حالت کی شکایت کرتے ہوئے بڑی حسرت سے اردو میں ٹالسٹائے، روسو اور ڈکنز جیسے فن کاروں کی آرزو کرتے ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقات میں فنی تقاضوں کے ساتھ ساتھ اخلاق و معاشرت کی اصلاح کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔

ناول کے تنوع اور اس کی وسعت پذیری کے بارے میں دعویٰ کرتے ہیں کہ ''یہ فن مبتدیوں کا شفیق ترین اور اداشناس معلم ہے۔'' اور یہ دلیل دیتے ہیں کہ:

> اس کے درس سہل الحصول اور فہم آشنا ہیں۔ یہ وہ مکتب ہے جس میں ہر پیشے اور حیثیت کا متعلم داخل ہوسکتا ہے اور فلسفہ، حکمت، مذہب اور دیگر علوم وفنون کے نکات سے واقفیت حاصل کرسکتا ہے۔[۱۵]

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ سروری اس فن کو میڈیم کے طور پر استعمال کرنے کی بات کر رہے

ہیں۔ لیکن حقیقت میں انھوں نے یہ پتے کی بات کہی ہے کہ اس صنف کے ذریعے حکمت، فلسفہ اور مذہب واخلاق کی تعلیم نہیں، محض واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے۔ نیز اس کے مطالعے کے لیے اعلیٰ علمی لیاقت یا فنی مہارت شرط نہیں بلکہ زبان سے واقفیت اور تحریر کا علم کافی ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ کائنات کا ایسا کون سا شعبہ ہے جس کی جھلک فکشن میں نہ دکھائی دیتی ہو، اور حروف شناسوں کا ایسا کون سا طبقہ ہے جس میں ناول پڑھنے کے شائقین موجود نہیں۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ''اس فن کی مہتم بالشان خدمت تہذیب اخلاق تسلیم کی جائے گی تو اس حیثیت سے بھی یہ فن نہایت اہم ثابت ہوتا ہے۔'' لیکن وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ کرتے ہیں کہ ناول کو کسی پروپیگنڈے کی اشاعت کا ذریعہ بنانا درحقیقت اس کے اصولی مقصد سے انحراف کرنا ہے۔'' سروری اس طرح کے ناولوں کو مقصدی یا تبلیغی ناولوں کے زمرے میں رکھتے ہیں، اور انھیں سیاسی، مذہبی، معاشرتی یا علمی مسائل کی غرض سے لکھا جانے والا ناول قرار دیتے ہیں۔ تاہم وہ ناول کے مقصدی پہلو یا اس میں اصلاحی عناصر کی شمولیت سے انکار نہیں کرتے۔ بلکہ مقصد کو بطور محرک ناول نگاری کا بنیادی اصول مانتے ہیں:

> ناول نگار کا مہتم بالشان فرض یہ ہے کہ مقصد جو محرک قصہ ہو، نہایت اعلیٰ ہونا چاہیے، تمام مستند ناول نگار کسی اعلیٰ مقصد کو منزل مقصود قرار دے کر ان کی طرف گامزنی شروع کرتے ہیں۔ اور اسی لیے ان کے ناول میں فلسفۂ اخلاق کا کچھ نہ کچھ جز ضرور پایا جاتا ہے۔[16]

اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''اخلاقی عنصر کا ناول میں پوشیدہ ہونا واجب ہے، تاکہ ناول اخلاقیات یا پندونصائح کی کتاب نہ بن جائے۔ گویا سروری اصلاحی یا اخلاقی پہلو کے بایں طور قائل ہیں کہ اس سے ناول کا فنی حسن یا اس کی روح متاثر نہ ہونے پائے۔

ناول کے علاوہ سروری نے مختصر افسانے کے فن سے بھی بحث کی ہے۔ اور انیسویں صدی کی ایجادات میں سے ایک اہم ایجاد اور جدید ادب میں ایک خاص اہمیت کا حامل قرار

دیتے ہوئے اس کا تعارف یوں کرایا ہے:

> مختصر قصے ناول کی مانند ایک حیات انسانی کا مکمل چربہ نہیں ہوتے بلکہ انقلابات حیات کی بسرعت ممکنہ گزرنے والی رو سے مصنف کا تخیل کسی مخصوص موثر موقع کو جذب کرلیتا ہے یا چند ایسے موازنہ کن واقعات کو محفوظ کرلیتا ہے جو اس کے دل ودماغ پر اپنے دیرپا اثرات چھوڑ جاتے ہیں۔ [12]

مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ مصنف کے تخیل کو ہیجان میں لانے کا باعث یہاں خود مجموعی واقعات یا ان کا ایک دوسرے کے ساتھ ربط وتعلق نہیں بلکہ ان مجموعی واقعات کا کوئی ایک پہلو ہوتا ہے، جس سے مصنف اثر قبول کرتا ہے۔ اور مصنف کا یہی تاثر فنی طریقے سے تحریری شکل میں بیان ہونے کے بعد مختصر افسانہ کہلاتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> اگر وہ اپنے محسوسات اور ادراکات کو غزل کا جامہ پہنانے کے بجائے ایک منظم نثری قصے کی شکل میں بآئین شائستہ پیش کردیتا ہے تو اس کو ہم مختصر قصہ کہتے ہیں۔

اس کی بنیادی صفت وہ یہ بتاتے ہیں ''مختصر قصے انھی تفصیلات پر حاوی ہوتے ہیں جن کا بیان کرنا اس خاص اثر کے پیدا کرنے کے لیے بے حد ضروری ہو''۔ اگرچہ سروری نظری اعتبار سے مختصر افسانہ اور ناول کے امتیازات سے واقف ہیں تاہم وہ انے عہد کے بعض دوسرے نقادوں کی طرح بسا اوقات ناول اور مختصر افسانے کی یکساں ضخامت، یا ناول کے مقابلے آخرالذکر کی طوالت کی صورت میں دونوں صنف کی تمیز وتفریق میں کنفیوژن کا شکار ہوئے ہیں۔ اور باوجود اس واقفیت کے کہ ''مختصر قصے مختصر ناول نہیں ہیں، اور ان میں وسعت دینے سے یہ ناول کی شکل اختیار کرسکتے ہیں، کہ دونوں کی غایت اور اصول نگارش جدا اور فنی اثرات مختلف ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ناول اور مختصر قصے نثری افسانوں ہی کی دو مختلف شکلیں ہیں۔ جن میں ایک ہی قسم کے واقعات ایک ہی فنی اصول کے ماتحت استعمال کیے جاتے ہیں بعض وقت تو صحیح طور پر یہ بتلانا دشوار ہوجاتا ہے کہ کسی افسانہ نگار، مثلاً خواجہ حسن نظامی کے قصے 'طمانچہ بر رخسار یزید'، 'بیگمات کے آنسو' غدر دہلی کے افسانے وغیرہ مختصر ناول ہیں یا طویل مختصر قصے۔[۱۸]

واضح رہے کہ سروری کے پیش نظر نہ تو طویل مختصر افسانے کی اصطلاح تھی، نہ ناولٹ کی۔ جب وہ طویل مختصر قصے اور مختصر ناول کے الفاظ استعمال کرتے ہیں تو ان کی مراد ناول کا اختصار اور مختصر افسانے کی طوالت ہوتی ہے۔ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ دونوں اصناف اپنے فنی مقصود اور تاثر کے لحاظ سے مختلف ہونے کے باوجود عناصرِ ترکیبی اور خارجی ہیئت کی یکسانیت کی بنا پر، اپنی ظاہری شناخت کے لیے اختصار اور طوالت کی مرہونِ منت ہوتی ہیں۔ لیکن جب ناول کے اختصار اور مختصر افسانے کی ضخامت کے نتیجے میں شناخت کا یہ سہار ختم ہو جاتا ہے تو دونوں فن پاروں میں یہ امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کون ناول ہے اور کون مختصر افسانہ۔ چنانچہ وہ ناول سے مختصر افسانے کا فرق اس طرح واضح کرتے ہیں:

> ناول کی مانند مختصر قصے بھی پلاٹ، اشخاص، قصہ اور ماحول کی آمیزش سے پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن چونکہ آخرالذکر قصوں کا وجود و عدم صرف چند منٹوں پر موقوف ہوتا ہے اس لیے اختصار ان کا ضروری مقتضا ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختصر قصوں کے پلاٹ محض ایک موقعے کا نقشہ ہوتے ہیں، اور اشخاصِ قصہ مصنف کے ہاتھوں میں کٹھ پتلیاں، جن کو وہ جیسا چاہے نچا سکتا ہے۔ مصنف کو قصہ لکھنے پر جو چیز ابھارتی ہے وہ صرف

ایک مخصوص موقعے کا اثر ہوتا ہے۔[19]

گویا مختصر افسانے کی بنیادی شناخت یا فکشن کی دوسری اصناف سے اس کی علاحدہ حیثیت جن صفات سے تشکیل پاتی ہے وہ محدود کینوس، زمانی وقفے کا اختصار اور مخصوص واحد تاثر ہے۔ چونکہ مختصر افسانے کے کردار سادہ اور غیر ارتقا پذیر ہوتے ہیں، اور اپنی شخصیت کے اظہار میں مصنف کی توضیحات کے شرمندۂ احساں ہوتے ہیں، نیز چھوٹے کینوس کی بنا پر اپنے اعمال و افعال کے اظہار اور اپنے مکالمے کی ادائیگی میں کافی حد تک افسانہ نگار کی مرضی کے تابع ہوتے ہیں، اس لیے سروری نے انھیں 'مصنف کے ہاتھ کی کٹھ پتلیاں' کہا ہے۔ اس ضمن میں ایک اہم بات انھوں نے یہ لکھی ہے کہ 'مختصر قصوں میں ہر وقت اس بات کا اندیشہ رہتا ہے کہ اشخاصِ قصہ محض ایک خاکہ بن کر نہ رہ جائیں'۔

پلاٹ کے سلسلے میں ان کی رائے ہے کہ اسے مختصر اور ڈرامائی ہونا چاہیے، تبھی اس میں قصے کا لطف پیدا ہو سکتا ہے۔ اسلوبِ بیان کے تعلق سے یہ مشورہ دیتے ہیں کہ اسے ذریعہ بنانا چاہیے، مقصد نہیں، کہ دوسری صورت میں فن کی لطافت مجروح ہوتی ہے۔ زمانی عرصے کے اختصار کی توجیہہ اس طرح کرتے ہیں: ''مختصر قصے کی عمر اس لیے محدود ہوتی ہے تاکہ اثر کا سررشتہ گم نہ ہونے پائے۔'' یعنی افسانہ نگار جس واحد اثر کی ترسیل چاہتا ہے، کم وقفے میں اس کے مکمل ابلاغ کا امکان زیادہ قوی ہوتا ہے۔ جب کہ بیشتر اوقات زمانی عرصے کی طوالت، مختصر افسانے کے تاثر کی شدت کو کم یا زائل کر دیتی ہے۔ وہ افسانہ نگار کو الفاظ کے اصراف سے بچنے اور جزئیات کے بیان میں کفایت شعارانہ انداز اختیار کرنے کی بھی تاکید کرتے ہیں۔

مختصر افسانے کو ناول سے ممتاز کرنے کے لیے انھوں نے جن کلیدی خصوصیات کی نشان دہی کی ہے وہ ہیں ''اصلی قصے کی فردیت، قصے کے لوازمِ ضروریہ کی جامعیت اور کسی واحد اثر یا اثرات کے نتیجے پر بطورِ خاص توجہ''۔

عبدالقادر سروری پہلے شخص ہیں جنھوں نے اصطلاحی اور معنوی طور پر ناول اور مختصر افسانے میں فرق کیا ہے اور دونوں اصناف کے نازک اختلافات سے بحث کی ہے۔ ابتدائی دور کے تقریباً سبھی ناقدوں نے ناول کو زندگی کا حقیقی عکاس کہا ہے، اور سماج اور معاشرے کی بعینہٖ تصویر کشی کو اس کی لازمی صفت قرار دیا ہے۔ لیکن سروری کا نقطۂ نظر قدرے مختلف ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> دنیا کی روزانہ زندگی ڈرامائی نہیں بلکہ معمولی، سادہ اور ایک حالت پر رہتی ہے۔ لیکن ناول نگار اس میں جائز مبالغہ کر کے اس کو ڈرامائی بنا دیتا ہے۔ ناول میں کسی شخص کے افعال اس کی حقیقی زندگی کے بالکل مطابق نہیں ہوتے، بلکہ جس طرح تماشکار اسٹیج پر خط پڑھنے کے سیدھے سادے فعل کو تیور اور حرکات کے مبالغے کے سبب زیادہ قابلِ توجہ بنا دیتا ہے اسی طرح ناول میں جہاں ہر وہ چیز ممنوع ہے جو ارتقاے قصہ میں معاون نہ ہو ہیں اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ واقعات کو مبالغے کے ساتھ پیش کیا جائے اور غیر اہم توضیحات نظر انداز کی جائیں۔ اگر کسی موقعے کی اہمیت پر زور دینا مقصود ہو تو اشخاصِ قصہ کی حرکات، تیور، آواز وغیرہ کے انداز س بھی سپردِ قلم کیے جاسکتے ہیں۔ بعض ناولوں میں کسی حالت یا ہیرو یا ہیروئن کے جذبات کی توضیح کی غرض سے ہوا، بارش، موسم کے اثرات بھی نمایاں کیے گئے ہیں۔ ان معاون عناصر کے فنکارانہ استعمال سے واقفیت ناول نگار کے لیے اسی طرح ضروری ہے جس طرح ایک تماشکار کے لیے خط پڑھنے، کرسی کو اٹھانے یا ایک دستانے کو ہاتھ سے علاحدہ کرنے کے وقت صحیح حالت کے

دکھانے کی۔[20]

سروری نے مختصر افسانے کے فن کو مسلسل غزل کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے اور بتایا ہے کہ جس طرح مسلسل غزل میں ایک ہی خیال کی توسیع ہوتی ہے اسی طرح مختصر افسانے میں بھی واقعے یا تجربے کے بیان کی مدد سے کسی خاص تاثر یا کیفیت کے اظہار پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مختصر قصوں میں چند واقعات کو، جو مصنف کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتے ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ ملا کر ایک تصویر پیش کی جاتی ہے۔ اس تصویر کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والوں پر بھی اسی قسم کا اثر مرتب ہو جیسا کہ خود مصنف کے دل ودماغ پر طاری ہے۔ قصے کے لیے جو واقعات منتخب کیے جاتے ہیں وہ یا تو غیر معمولی ہوتے ہیں یا قرین قیاس۔ لیکن بعض اوقات روز مرہ کے واقعات ہی کو نئے لباس میں جلوہ گر کیا جاتا ہے۔[21]

گو کہ سروری طویل مختصر افسانہ اور ناولٹ کی اصطلاحوں سے واقف نہیں تھے، اور بسا اوقات انھوں نے مختصر افسانے کی بحث میں حکایت وتمثیل تک کو شامل کیا ہے، لیکن جن حوالوں، مثالوں اور دلیلوں کے ساتھ انھوں نے ان اصناف کے تعلق سے گفتگو کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ان کے نازک امتیازات، اہم صفات اور فنی نکات کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ سروری کی شخصیت اپنے عہد میں افسانوی ادب کی صنفی شناخت اور ان کی خصوصیت کی تعیین کرنے والے ناقدوں، محققوں، مبصروں اور تجزیہ نگاروں کے مابین دو حصوں میں تقسیم ہونے والی زنجیر کے اس درمیانی حلقے کی سی ہے جس کی حیثیت اپنے ماقبل کے آخر اور مابعد کے اوّل کی ہوتی ہے، کہ قصہ کہانی، تمثیل وحکایات اور داستان کے حوالے سے فکشن کے متعلق

تفصیلی بحث کرنے والے یہ آخری، اور ناول اور مختصر افسانے کی شعریات مرتب کرنے والے پہلے شخص ہیں۔

حوالے:

۱۔ دیباچہ 'دنیائے افسانہ'، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد، ۱۹۲۷ء، ص ۴

۲۔ ناول کا موضوع، منشی پریم چند، مشمولہ 'مضامینِ پریم چند' مرتبہ عتیق احمد، انجمن ترقی اردو (پاکستان)، ۱۹۸۱ء، ص ۲۲۴

۳۔ فکشن کی تنقید: چند مباحث، عابد سہیل، لکھنؤ، ۲۰۰۰ء، ص ص ۲۵۔۱۲۴

۴۔ مضامینِ چکبست، پنڈت برج نرائن چکبست، لکھنؤ، ۱۳۴۴ھ، ص ۴۴

۵۔ دنیائے افسانہ، ص ۸۹

۶۔ فنِ افسانہ نگاری، وقار عظیم، تیسرا ایڈیشن، دہلی، ص ۸۵

۷۔ دنیائے افسانہ، ص ۱۰۴

۸۔ دنیائے افسانہ، ص ۹۰

۹۔ دنیائے افسانہ، ص ۹۶

۱۰۔ افسانہ، مجنوں گورکھپوری، ایوانِ اشاعت، گورکھپور، ۱۹۳۶ء، ص ۱۱

۱۱۔ دنیائے افسانہ، ص ۱۱۶

۱۲۔ دیباچہ دنیائے افسانہ، ص ۹

۱۳۔ دنیائے افسانہ، ص ۲۹

۱۴۔ دیباچہ دنیائے افسانہ، ص ۱۰

۱۵۔ دنیائے افسانہ، ص ۲۶

۱۶۔ دنیائے افسانہ، ص ۱۱۴

۱۷۔ دنیاے افسانہ، ص ۱۲۰

۱۸۔ دنیاے افسانہ، ص ۱۳۰

۱۹۔ دنیاے افسانہ، ص ۱۳۲

۲۰۔ دنیاے افسانہ، ص ۱۰۵

۲۱۔ دنیاے افسانہ، ص ۱۳۱

پریم چند اور ناول کی تنقید

مرزا محمد ہادی رسوا اور پروفیسر عبدالقادر سروری کے بعد ناول کے سلسلے میں اپنے خیالات و نظریات کا قدرے تسلی بخش طریقے سے اظہار، منشی پریم چند نے کیا ہے۔ ناول کی تنقید سے متعلق ان کے چار اہم مضامین ہیں۔ ''اردو زبان اور ناول''، ''شررو سرشار''، ''ناول کا فن'' اور ''ناول کا موضوع'' جن کا زمانۂ تحریر ۱۹۱۰ء سے لے کر ۱۹۳۱ء تک کے عرصے پر محیط ہے۔

پریم چند اپنے پہلے مضمون 'اردو زبان اور ناول' میں لکھتے ہیں:

> اردو دنیا کے لیے ناول ایک اچھوتی چیز تھی۔ زبان میں ایک ایسی چیز کا رواج ہو رہا تھا جو معمولی افسانوں سے زیادہ دلآویز، اور معمولی مثنویوں سے زیادہ پر لطف تھی اس لیے پبلک نے حسب حیثیت ناولوں کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اور برائے چند، ناولوں کی خوب گرم بازاری رہی۔

بلاشبہ اس زمانے میں نہ صرف کثرت سے اردو ناول لکھے گئے بلکہ انگریزی ناولوں کے ترجمے بھی خوب چھپے لیکن معیاری ناولوں کے بجائے دوسرے اور تیسرے درجے کے ناولوں کی ایسی افراط ہوئی کہ سنجیدہ مذاق کے قاریوں میں یہ صنف نامحبوب ہونے لگی۔ ناول کے نام پر جنسی، جذباتی اور سنسنی خیز قصوں کی وجہ سے ادبی ناول کے معیار کو جو نقصان پہنچا وہ ادیبوں اور ناقدوں کے لیے کسی سانحۂ عظیم سے کم نہ تھا، چنانچہ انتہائی کم عرصہ گزرنے کے باوجود پریم

چند ناول اور ناول نگار کے تعلق سے یوں گفتگو کرتے ہیں جیسے بیتے دنوں کی باتیں ہوں:

> ابھی بہت زمانہ نہیں گزرا کہ اردو زبان میں ناول نویسی اور ناول خوانی کی دھوم تھی۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار، مولوی عبدالحلیم شرر، منشی عاشق حسین اور حکیم محمد علی یہ اسمائے گرامی انھی دنوں کی یادگار ہیں...ان کی کتابوں کے پڑھنے والے اور ان کی قدر کرنے والے کم نہ تھے۔ یہ لوگ صنف ادب میں پیش رووں کا کام کر گئے۔

لیکن اردو ناول ایسے وقت میں جب وہ اپنی ارتقائی منزلیں بڑی خوش اسلوبی سے طے کر رہا تھا اور اس کے قدر دانوں میں روز افزوں اضافہ بھی ہو رہا تھا اچانک بے قدری کا شکار کیوں ہو گیا۔ لاریب اس کی نامقبولیت کی وجہ ناولوں کا پست معیار بنا لیکن پریم چند اپنے جائزے میں اس کے علاوہ مزید اور تین اہم وجوہ کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اول تو یہ کہ اردو کے طبع زاد ناولوں کے مقابلے قارئین کا رجحان انگریزی ترجموں کی طرف بڑھ گیا تھا، دوم ناول کے مطالعہ کو لوگ تضیع اوقات اور لغو سمجھتے تھے اور سوم یہ کہ بعض اہم ناول نگاروں کی تخلیقات میں بھی تعصب راہ پا گیا تھا۔ آخرالذکر سے متعلق ان کا اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> اس بے قدری کی ایک وجہ اور ہے۔ اردو ناول نویس اب تک بجز سرشار کے تقریباً سب مسلمان تھے اور انھوں نے اپنی کتابوں میں اس ہندو جذبہ کی مطلق پرواہ نہیں کی جو مسلمان ہیرو اور ہندو ہیروئن کے تعصب سے پیدا ہوتا ہے۔ کچھ دن ہوئے ''ہندوستان ریویو'' میں ایک مسلمان نے اپنے مضمون میں لکھا تھا کہ اکثر بنگالی ناولوں میں ہندو ہیرو اور مسلمان ہیروئن کا جوڑ ملایا گیا ہے، جسے پڑھ کر مسلمانوں کے خون میں جوش آجاتا ہے۔ اردو کے کئی مشہور ناولوں میں اس لغویت کی بالکل پرواہ نہیں کی گئی۔

ناول کی نامقبولیت کی ابتدائی دو وجوہ کا اعتراف عبدالحلیم شرر، سید سجاد حیدر یلدرم اور پروفیسر عبدالقادر سروری نے بھی کیا ہے، البتہ آخری وجہ پریم چند کی دریافت ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بعد میں ابواللیث صدیقی نے خود پریم چند کے ناولوں میں اس نوع کے عناصر کی دریافت کے حوالے سے انھیں متعصب ثابت کرنے کی کوشش کی۔

سچ تو یہ ہے کہ شرر سے لیکر پریم چند تک نے زوالِ ناول کے جھوٹے اسباب بیان کیے، یا پھر یہ کہ، یہ حضرات صحیح تجزیے سے قاصر رہے۔ ورنہ کیا وجہ تھی کہ ناول کی ہزار مخالفت اور انگریزی ترجموں کے سیلاب عظیم کے باوجود لوگ ڈپٹی نذیر احمد کے ''مراۃ العروس'' کو سینے سے لگائے رہے، اور عالمی ادب میں نہ سہی اردو کی حد تک مرزا رسوا کی ''امراؤ جان ادا'' شاہکار تسلیم کی گئی، خود شرر کے بیسیوں ناول میں محض ''فردوس بریں'' کو سندِ پسندیدگی حاصل ہوئی، اور پریم چند کے میدانِ عمل'' اور ''گئودان'' جیسی مقبولیت ان کے کسی اور ناول کے حصے میں نہ آئی۔

بات یہ ہے کہ انگریزی تراجم کے علاوہ اردو ناولیں بھی عموماً ایسے ہی ناولوں کا چربہ ہوا کرتے تھے جن میں رومان، سطحی مزاح اور اسرار و تفتیش کے ذریعے قاری کے دل و دماغ پر فوری اثر قائم کرنے کی کوشش کی جاتی تھی، نتیجتاً فنکاری کی جگہ ہنر مندی آ گئی اور تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے بجائے ایک بنے بنائے فارم کے تحت ناول لکھنے کی بھیڑ چال شروع ہوگئی جس میں مصنف کہلانے کے تمام خواہش منداور معراجِ قبولیت کو پہلی جست میں سر کرنے کا آرزومند ہر مصنف شامل ہوتا گیا۔ بقول پریم چند:

> اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر کس و ناکس نے ناول لکھنا شروع کیا۔ کئی کئی صفحے تک بے سر پیر کی بکواس کے بعد بازاری حسن و عشق کا قصہ چھیڑ دیا، عاشق کی بیقراری اور معشوق کی بے نیازی دکھائی۔ کچھ دنوں تک جدائی کی تکلیفیں رہیں۔ میاں عاشق پر جنون سوار ہوگیا تب دوستوں کی

> ہمدردیوں نے پوشیدہ ملاقاتیں کرائیں اور عاشق و معشوق کا وصال ہوگیا، قصہ تمام ہوا۔ شرر اور سرشار کے سوا قریب سبھوں نے یہی طرز اختیار کیا، اسی خاکے پر ہر ایک مصنف اپنی لیاقت اور مذاق کے موافق رنگ بھرلیا کرتا تھا۔

پریم چند کے اس اقتباس کو پڑھ کر مرزا رسوا یاد آتے ہیں، جنھوں نے سطحی ناولوں کی افراط اور ادبی ناولوں کی کساد بازاری کی شکایت کرتے ہوئے اس عہد کے ناول نگاروں کی مقلدانہ روش اور سہل پسندی پر بعینہ یہی طنز کیا تھا کہ وہ ایک بنے بنائے ڈھانچے پر ہزاروں ناولیں لکھتے ہیں۔ پریم چند اس مضمون میں اپنا ایک دلچسپ واقعہ بھی بیان کرتے ہیں جس سے اس زمانے کے عام مذاق اور اصول ناول نگاری کا اندازہ ہوتا ہے، لکھتے ہیں:

> راقم کو بھی ان دنوں لکھنے کی دھن سوار تھی...ناول کے چند صفحے لے کر مولوی صاحب کی خدمت میں حاضر ہوا، جو اپنے تئیں شاعر کہا کرتے تھے اور نثر میں بھی دعوی کمال رکھتے تھے۔ نومشق مصنفوں کو داد کمال لینے کا خبط ہوتا ہے، راقم کو بھی یہی ہوس ان کی خدمت میں لے گئی مگر پہلا سوال جو انھوں نے مجھ سے کیا وہ یہ تھا کہ آپ نے ''عبرت'' کا مطالعہ کیا ہے؟ راقم نے معذرتاً کہا، ابھی وہ کتاب نظر سے نہیں گزری۔ مولوی صاحب نے فوراً منھ پھیر لیا اور بولے، پہلے اسے خوب غور سے پڑھ جایئے اور تب ناول لکھنے کے لیے قلم اٹھایئے۔ گویا 'عبرت' ناول نہیں ناول گر تھا۔

شکر ہے کہ مولوی صاحب کی نافرمانی کر کے منشی جی نے خود کو اور اردو فکشن کو عبرتناک انجام سے بچالیا ورنہ اس صنف کی جس کم مائیگی اور بے بضاعتی کا رونا پچانوے سال پہلے وہ خود رو رہے تھے وہی رونا آج کے عہد کے ادیب و نقاد رو رہے ہوتے۔

دوسرے علوم واصناف کے مقابلے میں پریم چند ناول کی وکالت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تاریخ، پالیٹکس یا فلسفے کا مطالعہ ہر خاص وعام کے لیے ممکن نہیں کہ دنیا کی بیشتر آبادی جو کسب معاش کی فکروں میں پریشان رہتی ہے ان کے لیے ایسے علوم کا مطالعہ بجائے دلچسپی کے ایک مشکل ترین عمل ثابت ہوگا۔ ''سو یہ غریب یا تو ناول پڑھ سکتے ہیں یا کچھ نہیں پڑھ سکتے'' چنانچہ وہ ڈپٹی نذیر احمد کی طرح یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس فن کے توسط سے دوسرے اہم اور مفید علوم کی تحصیل کہیں زیادہ بہتر اور آسان طریقے سے کی جاسکتی ہے جس سے ہر کوئی یکساں طور پر مستفیض ہوسکتا ہے:

> یہی سبب ہے کہ آج یورپین زبانوں میں سائنس، فلسفہ اور تاریخ کے اکثر موضوع پر ناول لکھے جاتے ہیں، تاکہ انسانی آبادی کا یہ مصروف حصہ ان مسائل سے بالکل غیر مانوس نہ ہوجائے اور علم کے خشک مسئلے اقل درجہ کی دماغی کاوش سے اس کے ذہن نشیں ہوجائیں۔

بلاشبہ پریم چند عالمی ادب اور اس کے فنی طریق کار سے آشنا اور اس کے حامی تھے کہ وہ خود زندگی اور معاشرے کی اصلاح کو ناول کے فرائض میں شامل کرتے تھے، ساتھ ہی وہ اس نزاکت سے بھی واقف تھے کہ انسانی فطرت پر اثر انداز ہونے والی یہ لطیف تحریر کب تک فن رہتی ہے اور کب فن کے دائرے سے خارج ہوجاتی ہے۔ چنانچہ وہ ناول نگاروں کو استادانِ فن کی تخلیقات کا مطالعہ، انسانی نفسیات کا بغور مشاہدہ، سچے جذبات کی عکاسی اور خیالات میں تازہ کاری کا مشورہ دیتے ہیں۔

پریم چند کے آخری تین مضامین سے ناول کی تعریف وتقسیم اور اس کے منصب ومقصود کی تعیین ہوتی ہے۔ گو کہ انھوں نے 'ناول کا فن' میں لکھا ہے کہ'' ناول کی تعریف انتہائی مشکل ہے، آج تک اس کی کوئی ایسی تعریف نہیں ہوسکی جس پر سب لوگ متفق ہوں'' لیکن اپنے ایک دوسرے مضمون' شرر وسرشار' میں اس کی مفصل تعریف یوں کرتے ہیں:

> ناول انگریزی لفظ ہے اور اگر اسکا ترجمہ ہوسکتا ہے تو وہ فسانہ ہے۔ لفظی حیثیت سے دونوں میں کچھ فرق نہیں مگر مفہوم کے لحاظ سے البتہ نمایاں فرق ہے۔ ناول اس فسانہ کو کہتے ہیں جو زمانہ کا، جس کا وہ تذکرہ کر رہا ہو، صاف صاف چربہ اتارے۔ اور اس کے رسم و رواج، مراسم و آداب، طرز معاشرت وغیرہ پر روشنی ڈالے اور مافوق العادات کو دخل نہ دے، یا اگر دے تو اس کی تاویل بھی اس خوبی سے کرے کہ عوام ان کو واقعہ سمجھنے لگے، اسی کا نام ہے ناول یا فسانہ۔

دراصل یہ مضمون حکیم برہم گورکھپوری کے اس مقالے کے جواب میں لکھا ہوا ہے جس میں حکیم برہم نے سرشار کے مقابلے میں شرر کو کامیاب ناول نگار اور فسانۂ آزاد کو انتہائی ناقص ناول ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ پریم چند کے مذکورہ اقتباس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ناول کی تعریف کرتے وقت ان کے پیش نظر حکیم برہم کا جواب او رفسانۂ آزاد کا دفاع تھا۔ چنانچہ یہ تعریف اس سے مختلف نہیں جو خود سرشار نے اپنے مضمون ''ناول نگاری'' مشمولہ 'دبدبۂ آصفی' حیدرآباد، جمادی الثانی ۱۳۱۵ھ میں کی تھی، اور چکبست نے اپنے مضمون ''پنڈت رتن ناتھ درسرشار'' اشاعت ۱۹۰۴ء میں۔ بلاشبہ تب ناول کی یہی تعریف کی جاتی تھی کہ وہ مافوق العادت واقعات سے عاری ہو اور اپنے زمانے اور معاشرے کی عکاسی کرتا ہو، لیکن جب ۱۹۲۰ء میں پریم چند ناول کی بعینہٖ یہی تعریف کرتے ہیں تو حیرت ہوتی ہے۔ آگے لکھتے ہیں:

> بہ طرز جدید فسانۂ عجائب، یا گل بکاؤلی، یا قصہ ممتاز، یا طلسم ہوشربا، یا بوستان خیال سب پرانے ڈھنگ کے قصے ہیں، جن میں جدید فسانہ کی خوبیوں کا شائبہ تک نہیں۔ ہاں میر امن دہلوی کی مقبول عام کتاب 'باغ و بہار' یا داستان الف لیلہ ایک حد غیر محسوس تک مرقومہ بالا خوبیاں رکھتی

ہیں۔یعنی اپنے زمانہ کی تہذیب پر ایک دھندلی روشنی ڈالتی ہیں۔

باغ و بہار اور الف لیلہ کو اپنے عہد کی تہذیب کی دھندلی عکاسی کی بنا پر سراہنے اور انھیں ناول کے زمرے میں شامل کرنے کے باوجود وہ شرر کے ناولوں کو محض اس بنا پر رد کرتے یا ناقص گردانتے ہیں کہ ناول نگار جنگ کے ذاتی تجربے سے محروم ،اور اس کے اور ناول کے واقعات کے عرصے میں انتہائی بعد ہے،اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> وہ کبھی ناظر کو دس پانچ صدیاں پیچھے لے جاتے ہیں اور چونکہ حضرت سرشار کو ان باتوں کا ذاتی تجربہ نہیں ہے اس لیے وہ اس وقت کے واقعات کی ایسی تصویر ہرگز نہیں کھینچ سکتے جو اصل سے مطابقت رکھے...یہ امر مسلمہ ہے کہ خیال کبھی مشاہدے کا ہم وزن نہیں ہوسکتا۔

ایسا نہیں ہے کہ پریم چند مشاہدے یا ذاتی تجربے کو ناول کی تخلیق کے لیے ناگزیر اور تخیل کو غیر اہم سمجھتے ہوں، کہ وہ اپنے ایک مضمون ''ناول کا موضوع'' میں قوت تخیل کو دوسری صلاحیتوں سے برتر اور ناول نگار کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں:

> اس میں (ناول نگار میں) اور چاہے جتنی کمیاں ہوں لیکن قوت تخیل ناگزیر ہے۔اگر اس میں یہ قوت موجود ہے تو وہ ایسے کتنے ہی مناظر وواقعات اور کیفیات کی تصویر کشی کر سکتا ہے جس کا اسے ذاتی تجربہ حاصل نہیں ہوا ،اگر اس میں یہ صلاحیت نہیں تو خواہ اس نے کتنی ہی سیر و سیاحت کی ہو،وہ کتنا ہی عالم کیوں نہ ہو،اور اس کے تجربات کا دائرہ کتنا ہی وسیع کیوں نہ ہو،اس کی تخلیق میں دلکشی نہیں آسکتی۔

پریم چند کی اس تضاد بیانی یا زمانے کے لحاظ سے ان کے خیالات کی قدامت کو کم علمی یا فن سے ان کی ناواقفیت پر محمول نہیں کیا جانا چاہیے کہ ان کا اول الذکر مضمون جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ایک اختلافی مضمون کا جواب ہے، جس میں ان کا بنیادی مقصد سرشار کو شرر سے

بڑا ناول نگار، اور فسانہ آزاد کو اہم ناول ثابت کرنا تھا۔ ظاہر ہے اس نوع کی تحریر میں علمیت کی جگہ عصبیت ، اور متانت کی جگہ مخاصمت غیر شعوری طور پر در آتی ہے، اور اہم مسئلہ کی توضیح وتشریح کی بجائے مصنف کا رجحان از خود اپنے مدعا کے اثبات کی طرف ہو جاتا ہے، جس میں جذبات وتعصبات کی شمولیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ لہٰذا اس نوع کی گفتگو کو سنجیدہ بیانات کے مقابلے میں دلیل بنانے سے پہلے ان کی دوسری تحریروں کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔

''شرر وسرشار'' کے گیارہ سال بعد ۱۹۳۱ء میں ان کے دو اور مضامین ''ناول کا فن'' اور ''ناول کا موضوع'' شائع ہوئے۔ اول الذکر مضمون میں ناول سے متعلق وہ اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتے ہیں:

> میں ناول کو انسانی کردار کی مصوری سمجھتا ہوں۔ انسان کے کردار پر روشنی ڈالنا اور اس کے اسرار کو کھولنا ہی ناول کا بنیادی مقصد ہے۔ ...آدمیوں کے کردار میں بھی بہت کچھ مشابہت کے باوجود کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ کرداروں کے بارے میں یہی مشابہت اور اختلاف، یکسانیت میں تضاد اور تضاد میں یکسانیت دکھانا ناول کا بنیادی فریضہ ہے۔

کردار نگاری کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ کرداروں کا مطالعہ جتنا واضح اور وسیع ہوگا اتنی ہی کامیابی سے کرداروں کی مصوری ہو سکے گی۔ کمال یہ نہیں ہے کہ کرداروں میں محض انسانی خصوصیات پیدا کر دیے جائیں بلکہ بقول ان کے ''سچی صناعی تو یہ ہے کہ کریکٹروں میں جان ڈال دی جاوے'' کرداروں کے ارتقا کو وہ ناول کا لازمی جز قرار دیتے ہیں، اور جس کردار میں ارتقا نہ ہو اسے ناول سے خارج کر دینے کا مشورہ دیتے ہیں، اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ناول کے کردار بھی ناول نگار کے تخیل میں مکمل صورت میں نہیں آجاتے بلکہ ان میں بتدریج ارتقا ہوتا جاتا ہے۔ یہ ارتقا اتنے غیر محسوس اور

> پوشیدہ طور پر ہوتا ہے کہ پڑھنے والے کو کسی تبدیلی کا علم بھی نہیں ہوتا۔اگر کرداروں میں کسی کا ارتقا رک جائے تو اسے ناول سے نکال دینا چاہئے، کیونکہ ناول اشخاص کے ارتقا کا ہی نام ہے۔اگر اس میں ارتقا کمزور ہے تو ناول کمزور ہو جائے گا۔

مذکورہ اقتباس پریم چند کے ہندی سے ترجمہ کیے ہوئے مضمون 'ناول کا موضوع' سے ماخوذ ہے جو ۱۹۳۱ء میں شائع ہوا تھا۔دلچسپ بات یہ ہے کہ عبدالقادر سروری نے اپنی کتاب دنیائے افسانہ (۱۹۲۷ء) میں کردار سے متعلق بعینہ یہی باتیں لکھی تھیں،ان کی تحریر ملاحظہ فرمائیے:

> اسی طرح اشخاص قصہ بھی سارے صفات سے متصف ناول نگار کے ذہن میں نہیں آجاتے بلکہ ان کی خصوصیات بتدریج ظاہر ہوتی ہیں،ان میں ارتقا ہوتا ہے...یہ ارتقا اسقدر چپ چاپ اور فطری ہوتا ہے کہ پڑھنے والے کو کسی تبدیلی کا احساس تک نہیں ہوتا۔اگر اشخاصِ قصہ میں سے کسی کا ارتقا رک جائے تو جس قدر ممکن ہو اسے قصے سے خارج کر دینا چاہیے۔ایسا شخصِ قصہ حقیقت میں ناول کے حسین چہرے کے لئے ایک بدنما دھبہ ہے جس کو اعلیٰ سے اعلیٰ محاسن قصہ بھی نہیں دھو سکتے۔ (دنیائے افسانہ؛ مکتبہ ابراہمیہ؛ حیدرآباد؛ص ۳۸)

اسی طرح پریم چند اپنے مضمون 'شرر و سرشار' (۱۹۲۰ء) میں کردار نگاری کی وہی خوبیاں اور خامیاں بیان کرتے ہیں جو چکبست نے اپنے مضمون 'رتن ناتھ در سرشار' (۱۹۰۴ء) میں بیان کی تھیں، گویا ناول کے فن سے متعلق خیالات میں کسی طرح کی تبدیلی یا ترقی نہ تو زمانی عرصہ پیدا کر سکی، نہ ہی ناقد یا ناول نگار کی تنقیدیں اس میں کوئی نیا پہلو دریافت کر سکیں۔

کرداروں کی گفتگو سے متعلق لکھتے ہیں کہ ''ناول میں مکالمے جتنے زیادہ ہوں اور مصنف

کے قلم سے جتنا کم نکلے اتنا ہی وہ خوبصورت ہوگا۔'' جملے کا دوسرا حصہ بہت عمدہ ہے، کہ مکالموں میں مصنف کے خیالات کا ممکنہ حد تک دخل کم ہو جائے، البتہ پہلے حصے سے یوں اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ ناول میں بیانیہ کے بجائے مکالموں کی کثرت مستحسن نہیں سمجھی جاتی۔

پریم چند ناول کو اس کے خالق کی شخصیت، اس کے کردار، اس کے فلسفۂ حیات اور اس کے نتائج فکر کا آئینہ قرار دیتے ہیں، چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ مصنف اگر رجائی ہے تو اس کی تخلیقات میں بھی امیدوں کی روشنی اور حوصلوں کی تازگی نظر آتی ہے، اور اگر وہ قنوطی ہے تو ہزار کوششوں کے باوجود بھی اپنے کرداروں کو زندہ دل بنانے میں ناکام رہتا ہے۔ وہ ناول میں طرز بیان کی دلکشی اور اثرانگیزی کو لازمی قرار دیتے اور اس بات کو سخت ناپسند کرتے ہیں کہ مصنف الفاظ کا گورکھ دھندا رچا کر قاری کو اس مغالطے میں ڈالے کی کوشش کرے کہ ناول میں کوئی حسن، خوبی یا اعلیٰ مقصد پوشیدہ ہے۔ ان کے نزدیک ''ناول نگار کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کے دل میں بھی ان ہی جذبات کو بیدار کردے جو اس کے کرداروں میں رونماں ہوں، اور پڑھنے والا یہ بھول جائے کہ وہ کوئی ناول پڑھ رہا ہے''۔

ناول نگاری کے لیے وہ تعلیم اور مشق کے بجائے قدرت کی جانب سے عطا کی ہوئی صلاحیت اور فطری میلان کو ضروری بتاتے ہیں، اور ناول نگار کے لیے سب سے اہم چیز اس کے تخلیقی شعور کو قرار دیتے ہیں۔ ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ'' ہمارے دل کے تہہ در تہہ جذبات عام حالات میں متحرک نہیں ہوتے، اس کے لیے ایسے واقعات کی تخلیق کرنی ہوتی ہے جو ہمارا دل ہلادیں، جو ہمارے دل کی گہرائی تک پہنچ جائے'' لیکن ساتھ ہی انھوں نے یہ پیشین گوئی بھی کی تھی کہ مستقبل کے ناول میں تخیل کی اڑان کم اور حقیقت کا عنصر زیادہ ہوگا، ہمارے کردار خیالی نہیں اس ارضی دنیا کے افراد ہونگے، اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

آج ہم ایسے حالات وواقعات پیدا کردیتے ہیں جن کا انجام فطری

ہونے پر بھی وہ نہیں ہوتا ہے جو ہم چاہتے ہیں... لیکن مستقبل میں ہمارا قاری اس سوانگ سے مطمئن نہیں ہوگا۔ یوں کہنا چاہئے کہ مستقبل کا ناول انسانی زندگی کی ہو بہو تصویر ہوگا۔ خواہ اس زندگی کا تعلق اعلیٰ اشخاص سے ہو یا ادنیٰ انسانوں سے۔ دراصل کردار کی عظمت یا برتری وکمتری کا فیصلہ ان مشکلات سے کیا جائے گا جن پر اس نے فتح پائی ہے ہاں اسے اس ڈھنگ سے پیش کیا جائے گا کہ ناول معلوم ہو۔

بیشک آج اس بات سے انکار یا اس پر مزید گفتگو کی گنجائش باقی نہیں رہی کہ حقیقت نگاری سے متعلق پریم چند کی پیشین گوئی سچ ثابت ہوئی۔

''ناول کا فن'' میں مثالیت پسند اور حقیقت پسند ناول کی بحث چھیڑتے ہیں اور دونوں کے منصب و منہاج سے متعلق تقابلی گفتگو کرتے ہیں۔ حقیقت پسند مصنفین کے طریقۂ کار کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

حقیقت پسندی کردار کو قاری کے سامنے اس کے اصلی روپ میں عریاں کر دیتا ہے۔ اسے اس سے کچھ سروکار نہیں کہ برے چلن کا انجام برا ہوتا ہے، یا اچھے چلن کا اچھا۔ اس کے کردار اپنی کمزوریاں اور خوبیاں دکھاتے ہوئے اپنی زندگی کا کھیل ختم کر دیتے ہیں۔

گویا حقیقت پسندوں کا نظریہ یہ ہے کہ دنیا میں نیکی کا انجام ہمیشہ اچھا اور برائی کا نتیجہ یقینی طور پر عبرتناک نہیں ہوتا، بلکہ اس کے برعکس بھی ہوا کرتا ہے۔ چونکہ حقیقت پسند، تجربات و مشاہدات کی بیڑیوں میں جکڑے ہوتے ہیں اس لیے ان کی تخلیقات ہماری کمزویوں، برائیوں اور بے راہ رویوں کی ہو بہو تصویریں ہوتی ہیں۔ پریم چند کا اعتراض یہ ہے کہ ''اس طرح حقیقت پسندی ہمیں قنوطی بنا دیتی ہے، انسانی سیرت پر سے ہمارا اعتقاد اٹھ جاتا ہے اور ہم کو اپنے گرد و پیش برائی ہی برائی نظر آنے لگتی ہے''۔ ان کی رائے میں انسان جس مکر و فریب کی

دنیا میں زندگی بسر کرتا ہے اس کی دوبارہ تخلیق اسے مسرت بخشنے کے بجائے مزید غم و آلام میں مبتلا کرتی ہے لہٰذا وہ ایسی دنیا کا متلاشی ہوتا ہے جہاں اسے غم و آلام سے نجات مل پائے، اور یہ عارضی دنیا اسے مثالیت پسند ادب ہی فراہم کرسکتا ہے۔

> اندھیری کوٹھری میں جب ہم کام کرتے کرتے تھک جاتے ہیں تو خواہش ہوتی ہے کہ کسی باغ میں نکل کر تازہ ہوا کا لطف اٹھائیں۔ آدرشواد اس کمی کی تلافی کرتا ہے۔ وہ ہمیں ایسے کرداروں سے متعارف کراتا ہے جن کے دل پاک و صاف ہوتے ہیں، جن میں خود غرضی اور بوالہوی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اگرچہ ایسے کردار عملی زندگی میں کامیاب نہیں ہوتے، لیکن ...اکتائے ہوئے انسانوں کو ایسے شریف النفس کرداروں کے درشن سے ایک خاص مسرت حاصل ہوتی ہے۔

گویا حقیقت پسند ادب اگر انسان، اسکی زندگی اور اس کے مسائل کو اصلی رنگ و روپ میں پیش کر کے قاری کو ان کی تلخی اور ہولناکی سے دوچار کراتا ہے، تو آدرش واد ادب اسے فرحت بخش مقام پر پہنچا کر اس کے تھکے ہوئے ذہن و جسم کو سکون بخشتا ہے۔ لیکن پریم چند آدرش واد کے اس خطرے سے بھی آگاہ کرتے ہیں کہ ''کہیں ہم ایسے کرداروں کی تخلیق نہ کر بیٹھیں جو محض عقائد کی بیجان مورتیں ہوں، کہ کسی دیوتا کا تصور اور اسکی آرزو مشکل نہیں لیکن اس دیوتا میں انسانی روح پھونکنا مشکل کام ہے''۔ چنانچہ وہ دونوں دبستانوں کے تقابلی جائزے کے بعد یہ فیصلہ سناتے ہیں کہ ''وہی ناول اعلیٰ درجے کے سمجھے جاتے ہیں جن میں حقیقت اور آدرش آمیز ہوگئے ہوں۔ اسے آپ آدرش واد حقیقت پسندی کہہ سکتے ہیں''۔ تاہم حقیقت پسندی کے مقابلے میں ان کا جھکاؤ آدرش واد کی طرف زیادہ ہے، یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ایسے کرداروں کی تخلیق کریں جو اپنے

> حسن عمل اور طرز فکر سے قاری کی دلچسپیوں کو جذب کرلے، جس ناول کے کرداروں میں یہ خوبی نہیں وہ دو کوڑی کا ہے۔

پریم چند کے نزدیک بشمول ناول، ادب کا مقصود و منتہا انسان اور اس کے حوالے سے معاشرے کی اصلاح ہے۔ انھیں اپنے قدیم ادب پر بھی آدرش کی چھاپ نظر آتی ہے اور وہ اسے محض دلبستگی کا ذریعہ ماننے کے بجائے اس کا بنیادی مقصد، تفریح طبع کے علاوہ روح وقلب کی صفائی اور شائستگی قرار دیتے ہیں۔ تخلیق کار کا معیار و مقام متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ادیب کا کام صرف قاری کا دل بہلانا نہیں ہے یہ تو نقالوں، مداریوں اور مسخروں کا کام ہے۔ ادیب کا منصب اس سے کہیں بلند ہے، وہ ہمارے راستے کا رہنما ہوتا ہے۔ وہ ہماری انسایت کو بیدار کرتا ہے۔ ہمارے اندر اعلیٰ وارفع خیالات پیدا کرتا ہے۔ ہماری نظر کو وسعت بخشتا ہے۔ کم ازکم اس کا آدرش یہی ہونا چاہئے۔

اس مقصد کے حصول کے لیے وہ حرص وطمع پر غلبہ پانے والے ایسے مثبت کرداروں کی تخلیق کو ضروری قرار دیتے ہیں جن کے اندر رزالت، پست جذبات اور نفسانی خواہشوں کو شکست دینے کی قوت و صلاحیت موجود ہو۔ وہ ناول میں انسانی زندگی کے تاریک پہلوؤں ،نفسانی خواہشوں اور رسوائیوں کے تفصیلی بیان کو غیر مستحسن سمجھتے ہیں۔ ان موضوعات پر طبع آزمائی کرنے والے ادیبوں کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ ''ایسے ادیب انسان کی داخلی کیفیت کو حق وباطل کی کشمکش اور بالآخر سچائی کی فتح کو نفسیاتی انداز سے پیش کرنے والے فنکار کی عظمت کو کبھی نہیں پہنچ سکتے''۔

ادب کا معیار ان کے نزدیک یہ ہے کہ اس کی تخلیق فن کی تکمیل کے لیے کی جانی چاہیے، اور فن کا منصب یہ ہے کہ اس کا کوئی مقصد ہو لہٰذا ان کے مطابق:

> وہی ادب قابل قدر ہوسکتا ہے جس کی بنیاد انسانی فطرت کے مظاہر پر

رکھی جائے۔ محبت اور رقابت، غصہ اور حرص، عقیدت اور نفرت، تکلیف
اور آسائش یہ سب ہماری مختلف ذہنی حالتیں ہیں۔ ان کی یہی جھلکیاں
دکھانا ادب کا بنیادی مقصد ہے۔ اور بغیر مقصد کے تو کوئی ادبی تخلیق
ہو ہی نہیں سکتی۔

تاہم وہ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ جب ادب کی تخلیق کسی سماجی، سیاسی یا مذہبی عقیدہ کی اشاعت کے لیے کی جاتی ہے تو وہ اپنے منصب سے گر جاتا ہے۔ لیکن ان کا آدرش وادی ذہن اس بات کو پوری طرح قبول نہیں کرتا، چنانچہ وہ یہ تاویل پیش کرتے ہیں کہ آج جس تیز رفتاری سے حالات بدل رہے ہیں اور نئے نئے تصورات سامنے آرہے ہیں ایسے میں تخلیق کاروں کے لیے اس آدرش پر عمل کرنا انتہائی مشکل ہے۔ وہ یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ ''آجکل ہندوستان کے ہی نہیں یورپ کے بڑے بڑے ادیب اور عالم بھی اپنی تخلیقات کے ذریعے کسی نہ کسی 'ازم' کی اشاعت کر رہے ہیں، وہ اس کی پرواہ نہیں کرتے کی کہ اس سے ہماری تخلیق زندہ رہے گی یا نہیں۔ اپنے عقائد کا اظہار اور ان کا تحفظ ہی ان کا نصب العین ہے'' اس دعویٰ کے بعد کہ جو ناول نظریہ کے اظہار کے لیے لکھا جاتا ہے وہ کسی طرح بھی ادبی وقعت کے لحاظ سے کمتر درجے کا نہیں ہوتا، یہ دلیل پیش کرتے ہیں: ''وکٹر ہیوگو کی 'لے میزریبل' ٹالسٹائی کی بہت سی تصانیف اور ڈکنس کی کتنی ہی کتابیں ایسی ہیں جن میں کسی نہ کسی نظریے اور عقیدے کی اشاعت کی گئی ہے، لیکن اس کے باوصف وہ اعلیٰ درجے کی تخلیقات ہیں اور اب تک اس کی کشش کم نہیں ہوئی۔'' چنانچہ وہ ناول میں نظریے، عقیدے اور تصورات کی اشاعت کی اس التزام وانتباہ کے ساتھ حمایت کرتے ہیں کہ ''ناول نگار کو اس بات کی کوشش ضرور کرنی چاہیے کہ اس کے خیالات غیر محسوس طور پر قارئین تک پہنچیں۔ ان کی وجہ سے ناول کی روانی اور دلچسپی میں کسی طرح کی رکاوٹ نہ ہو ورنہ ناول بے کیف ہو جائے گا''۔

❁❁❁

مختصر افسانے کا ناقد — پریم چند

اردو افسانہ کے باوا آدم اور اِس زبان وادب کو متعدد خوبصورت اور معیاری کہانیوں سے پُرثروت بنانے والے پریم چند ایک عرصے تک افسانے کی تعریف وتقسیم کے حوالے سے اس فن سے زیادہ واقف نہ تھے، بالکل ویسے ہی جیسے بعض پختہ کار مستند شاعر علم عروض سے کافی حد تک لاعلم ہوتے ہیں۔

پریم چند نے مختصر افسانے کی صنف میں حکایت کو بھی شامل کیا ہے اور یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ افسانہ لکھنے کی روایت زمانۂ قدیم سے رائج ہے۔ وہ اپنے مضمون ''مختصر افسانہ'' میں لکھتے ہیں کہ ''مذہبی کتابوں میں جو تمثیلی حکایتیں بھری پڑی ہیں وہ مختصر کہانیاں ہیں''۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے منظوم حکایتوں کو بھی اسی زمرے میں رکھا ہے:

> عہد وسطیٰ شاعری اور ڈرامہ کا دور تھا، اس زمانے میں قصہ کہانی کی
> طرف بہت کم توجہ دی گئی... ہاں شیخ سعدی نے فارسی میں
> گلستاں، بوستاں لکھ کر افسانے کی لاج رکھ لی۔

اس کے باوجود وہ یہ کہتے ہیں کہ ''ہمیں یہ ماننے میں پس وپیش نہ کرنا چاہیے کہ ناول کی طرح فن افسانہ نگاری بھی ہم نے مغرب سے حاصل کیا ہے کم از کم اس کی آج کی شکل تو مغرب کی ہی دین ہے''۔

بلا شبہ مختصر افسانے کی موجودہ ہیئت ہم نے مغرب سے لی ہے اور اس امکان کو بھی رد نہیں کیا جاسکتا کہ مختصر افسانہ کی جڑیں بہر طور حکایت وتمثیل سے ملتی ہیں، لیکن یہاں یہ اعتراف بھی کیا جانا چاہیے کہ پریم چند کا تصور افسانہ واضح نہیں ہے اور وہ افسانہ اور مختصر افسانہ کے فرق وامتیاز کے مسئلے پر کشمکش میں گرفتار ہیں، اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> آجکل افسانہ کا مفہوم بہت وسیع ہوگیا ہے۔اس میں عشق ومحبت کی کہانیاں، جاسوسی قصے، فوق الفطرت واقعے، عجیب وغریب حادثے، سائنس کی باتیں یہاں تک کہ دوستوں کی گپ شپ بھی شامل کردی جاتی ہے۔ ایک انگریز کی رائے کے مطابق تو کوئی تحریر جو پندرہ منٹ میں پڑھی جاسکے مختصر افسانہ کہی جاسکتی ہے۔

اقتباس مختصر افسانے سے زیادہ فکشن کی تعریف پر صادق آتا ہے جس کی متبادل اصطلاح اس زمانے میں فسانہ یا افسانہ رائج تھی۔ ظاہر ہے مضمون تحریر کیے جانے تک ان کا تصور افسانہ وضاحت طلب تھا، سو اس مضمون کے حوالے سے نہ تو مختصر افسانہ کی تعریف متعین کی جاسکتی ہے نہ ہی پریم چند کے تنقیدی شعور سے متعلق کوئی حتمی فیصلہ کیا جاسکتا ہے، کہ وہ کامیاب کہانیاں لکھنے کے باوجود افسانے کی تنقید کے ابتدائی مراحل سے گزر رہے تھے۔ اس سلسلے کا ان کا دوسرا مضمون "مختصر افسانہ کا فن" ہے جسے ان کے پہلے مضمون کی تشریح وتفسیر سمجھنا چاہیے کہ اس مضمون میں نہ صرف ان کا تصور افسانہ پوری وضاحت سے سامنے آتا ہے بلکہ انھوں نے اس میں ناول اور مختصر افسانے کی جزئیات اور ان کے فرق وامتیازات پر بھی بڑے وثوق اور اعتماد کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ مختصر افسانے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "موجودہ افسانہ تحلیل نفسی اور زندگی کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے۔ اس میں تخیلی باتیں کم اور تجربات زیادہ ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ تجربات ہی تخلیقی تخیل سے دلچسپ ہوکر کہانی بن جاتے ہیں"۔

انھوں نے ناول اور مختصر افسانے کا تقابل کر کے اختصار اور وسعت کے علاوہ دونوں کے امتیازات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ ان کے اس موازنے کی رو سے ''ناول واقعات، کرداروں اور تصویروں کا مجموعہ ہوتا ہے، جب کہ افسانہ صرف ایک واقعہ ہے، دوسری تمام باتیں اسی ایک واقعہ کے زیر اثر ہوتی ہیں''۔ ناول میں متعدد واقعات، بہت سے مناظر اور کئی کردار ہوتے ہیں، لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ سارے واقعات اور تمام کرداروں کا ایک نقطۂ اتصال بھی ہو، کیونکہ ناول میں کئی کردار تو محض جذبات و احساسات نمایاں کرنے کے لیے لائے جاتے ہیں۔ لیکن افسانہ میں اس اجتماع کی گنجائش نہیں ہوتی بلکہ ''بعض ماہرین فن کی رائے تو یہ ہے کہ اس میں صرف ایک ہی واقعہ یا کردار کا بیان ہونا چاہیے۔

ناول میں مصنف تہذیب و معاشرت کی مکمل عکاسی، سیاست سے بحث یا پوری تاریخ بیان کر سکتا ہے۔ بقول پریم چند کسی محفل کے بیان میں دس بیس صفحے لکھ جایئے کوئی گرفت نہیں لیکن:

> افسانے میں آپ محفل کے سامنے سے گزر جائیں گے اور بہت بے چین ہونے پر بھی آپ اس کی طرف نگاہ نہیں اٹھا سکتے۔ وہاں تو ایک لفظ اور ایک فقرہ بھی ایسا نہیں ہونا چاہیے جو افسانہ کے مقصد کو واضح نہ کرتا ہو۔ اس کے علاوہ کہانی کی زبان بھی بہت سہل اور عام فہم ہونی چاہیے۔

ناول کے سلسلے میں پریم چند کا خیال ہے کہ اس کا مطالعہ بالعموم وہ حضرات کرتے ہیں جن کے پاس دولت، وقت اور مواقع ہوتے ہیں لیکن افسانہ ایسے لوگ بھی پڑھتے ہیں جو ان چیزوں سے محروم ہیں لہٰذا اس فن کا انتہائے کمال اختصار میں ہی ہونا چاہیے۔ وہ مختصر افسانہ کو دھرپد کی تان سے تشبیہ دیتے ہیں جس میں فنکار محفل کے آغاز میں ہی اپنی تمام صلاحیتوں کا اظہار کر دیتا ہے اور سامعین کے دلوں کو چند لمحوں میں بڑے ہی لطیف انداز میں اس قدر مسحور

کرتا ہے کہ رات بھر گانا سننے سے بھی اس پر وہ کیفیت طاری نہیں ہوتی۔ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ''افسانہ زندگی سے بہت قریب آ گیا ہے۔اس کی زمین اب اتنی بسیط نہیں رہی۔اس میں متنوع کیفیات نو بہ نو کردار، اور مختلف واقعات کی گنجائش نہیں رہی۔اب وہ صرف ایک موضوع کی، روح کی ایک جھلک، دل کو متاثر کرنے والی ایک مصوری ہے''۔آگے لکھتے ہیں:

> موضوع کی تحدید نے اس میں اثر، بے ساختگی اور شدت پیدا کر دی ہے۔اب اس میں تشریح و تفصیل کا عنصر کم اور احساسِ مسرت و غم کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔اس کا اسلوب بھی اب تیکھا ہو گیا ہے۔مصنف کو جو کچھ کہنا ہے وہ مختصر سے مختصر الفاظ میں کہہ ڈالتا ہے۔

یہاں موضوع کی تحدید سے مراد، موضوع کی تخصیص و تعیین نہیں کہ فلاں فلاں موضوع پر ہی افسانے لکھے جا سکتے ہیں، بلکہ یہ ہے کہ مختصر افسانے میں ناول کی طرح بیک وقت ایک سے زیادہ موضوع کو زیرِ بحث لانے کی آزادی نہیں ہوتی۔

کردار نگاری سے متعلق ان کا خیال ہے کہ افسانہ نگار کرداروں کی تحلیل نفسی کرنے نہیں بیٹھتا، صرف اس کی طرف اشارہ کر دیتا ہے۔بعض اوقات تو مکالموں میں صرف ایک دو الفاظ ہی سے کام نکالتا ہے۔ان کے خیال میں افسانہ اس وقت دلچسپ ہوتا ہے جب کردار اتنے جیتے جاگتے اور پُرکشش ہوں کہ قاری اپنے آپ کو ان کی جگہ تصور کرنے لگے۔ایسے کردار جو قاری کے دل میں ہمدردی کا جذبہ پیدا نہیں کرتے پریم چند ان کرداروں کے ساتھ ان کے مصنف کو بھی اپنے مقصد میں ناکام قرار دیتے ہیں۔وہ افسانے میں واقعات پر کردار کو نہ صرف فوقیت دیتے ہیں بلکہ واقعات کو کردار کے فکر و عمل کا لازمی نتیجہ بتاتے ہیں جس کی وجہ سے کردار ان کے نزدیک کہانی کا بنیادی عنصر طے پاتا ہے۔اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> اب ہم افسانہ کی قدر واقعات سے نہیں کرتے، ہماری خواہش ہوتی ہے کہ کردار اور ان کی ذہنی رفتار سے واقعات پیدا ہوں۔واقعات کی

علیحدہ کوئی اہمیت نہیں رہی۔ ان کی اہمیت صرف کرداروں کے خیالات
کا اظہار کرنے کے لیے ہوتی ہے۔

پریم چند افسانہ کی تقسیم دو طرح سے کرتے ہیں واقعاتی اور کرداری، یہاں وہ تیسری قسم یعنی منظریہ افسانے کا ذکر نہیں کرتے، پہلے میں واقعات کو اہمیت حاصل ہوتی ہے، دوسرے میں واقعات کے مقابلے کردار کی پیش کش پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔ پریم چند دوسری قسم کو اعلیٰ افسانہ قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس قسم کے افسانے میں یہ خدشہ رہتا ہے کہ کردار کو موثر اور پر کشش بنانے میں افسانے کے دوسرے عناصر کہیں پس پشت نہ پڑ جائیں، اور خود کردار بجائے افسانے کا ہونے کے ناول کا کردار نہ معلوم ہونے لگے کہ بقول پریم چند ''افسانہ میں بہت وسیع تجزیے کی گنجائش نہیں ہوتی، یہاں ہمارا مقصد انسان کی مکمل مصوری نہیں بلکہ اس کی شخصیت کا ایک رخ دکھانا ہوتا ہے''۔

مختصر افسانے میں آغاز اور اختتام کو بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے کہ یہ قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے اور ان پر کسی خاص طرح کا تاثر قائم کرنے میں اہم رول ادا کرتے ہیں چنانچہ افسانہ نگار قاری کو اپنے ساتھ چلنے اور انھیں ایک مخصوص کیفیت سے دوچار کرنے کے لیے مختلف طرح کی تکنیکوں کا استعمال کرتا ہے، لیکن پریم چند سادہ بیانیہ کے مقابلے دوسری تکنیکوں کو ناپسند کرتے اور انھیں انگریز افسانہ نگاروں کی نقل بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ اس سے کہانی غیر ضروری طور پر پیچیدہ اور مشکل ہوجاتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ ڈائری اور ذاتی یادداشت کی تکنیک میں لکھی ہوئی کہانی کو بھی یورپ کی نقالی سے تعبیر کرتے ہیں اور اپنے ذاتی تجربے کے حوالے سے یہ انکشاف کرتے ہیں کہ اس تکنیک سے کہانی میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

اختتام کی ایک خاص تکنیک یا کہنا چاہیے کہ بستہ انجام کو ہدف تنقید بناتے ہوئے لکھتے ہیں: ''یورپ کے بعض عالم اور نقاد کہانی کے کسی انجام کی ضرورت بھی نہیں سمجھتے۔ اس کا سبب

یہی ہے کہ وہ لوگ کہانیاں صرف وقت گزری اور تعیش کے لیے ہی پڑھتے ہیں''۔اس طرح کے اختتام کی وہ ایک مثال دیتے ہیں کہ لندن کے کسی ہوٹل میں ایک دوشیزہ اپنی ضعیف ماں کے ساتھ بیٹھی ہوئی اسے اس بات پر آمادہ کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ وہ اسے اپنی پسند کی شادی کرنے کی اجازت دیدے۔لیکن ماں تیار نہیں ہوتی اور بگڑ کر کہتی ہے کہ اگر تم نے اپنی مرضی کی شادی کی تو تمھیں اپنی دولت سے محروم کردونگی۔لڑکی جواب دیتی ہے کہ مجھے اس کی پرواہ نہیں۔ماں روٹھ کر چلی جاتی ہے۔بیٹی مایوس و غمگین بیٹھی رہتی ہے کہ اتنے میں اس کا محبوب آجاتا ہے۔دونوں میں گفتگو ہوتی ہے۔نوجوان کی محبت سچی ہے لہٰذا وہ دولت کے بغیر ہی شادی کے لیے رضامند ہوجاتا ہے۔شادی کے بعد دونوں مسرور و مطمئن زندگی بسر کر رہے ہوتے ہیں کہ نوجوان کو دولت کی خواہش کسی دوسری مالدار لڑکی کی تلاش پر اکساتی ہے۔بیوی کو اس کی خبر ہوجاتی ہے اور ایک دن وہ شوہر کا گھر چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔

اس تکنیک کے مطابق لکھی گئی کہانیوں کے مطالعہ کو پریم چند محض وقت گزاری اور عیاشی قرار دیتے ہیں، جب کہ اس تکنیک کی ضرورت اس روایتی نظریے'کہ کہانی کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے، سے انحراف اور اس حقیقت کے اعتراف میں محسوس کی گئی تھی کہ زندگی بہتے ہوئے دھارے کی مانند ہے جس کے آگے بند باندھ کر یہ نہیں کہا جاسکتا کہ لو اب زندگی ختم ہوگئی۔

اس حقیقت سے پریم چند کا اختلاف دراصل ان کی مثالیت پسندی کی وجہ سے ہے، جس میں ادب کو زندگی کا تجربہ کے بجائے چراغ مانا جاتا ہے اور اس کا کام اصل چہرہ کو دکھانے کے بجائے محض روشنی پھیلانا طے پاتا ہے۔وہ تاریخ اور ادب کے تقابل و توازن کے ذریعے حسن و صداقت کی بحث کرتے ہیں اور اس کے حوالے سے کہانی کے مقام کے تعین کی کوشش کرتے ہیں، اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

تواریخ میں شروع سے آخر تک جبر و تشدد اور مکر و فریب کا ہی مظاہرہ ہوتا

ہے جو کریہہ ہے، بدنما ہے، اس لیے سچائی اور حقیقت سے عاری ہے۔
طمع، حرص، غرور اور جلن وحسد کے ذلیل ترین جذبات وواقعات آپ
کو وہاں ملیں گے اور آپ سوچنے لگیں گے کہ انسان کتنا وحشی ہوگیا
ہے...اسے پڑھ کر دکھ ہوتا ہے، خوشی نہیں۔ جو چیز مسرت بخش نہیں
ہوسکتی وہ حسین نہیں ہوسکتی۔ اور جو حسین نہیں ہوسکتی وہ سچائی نہیں۔
جہاں مسرت ہے وہیں صداقت ہے۔ ادب تخیلی چیز ہے لیکن اس کی
ممتاز صفت مسرت زا ہونا ہے، اس لیے وہ صداقت ہے۔ انسان نے
جو کچھ بھی حسن وصداقت اس دنیا میں دریافت کیا ہے، یا کر رہا ہے اس
کو ادب کہتے ہیں اور کہانی بھی اس کا ایک جزو ہے۔

گویا تاریخ (جسے دوسرے لفظ میں حقائق کہنا چاہیے) کے مطالعے سے دکھ ہوتا ہے کیونکہ اس کے ذریعے ہمیں انسان کی رزالت ووحشت کا علم ہوتا ہے، اور جو چیز دکھ کا باعث ہو وہ بدصورت ہوتی ہے، اور بدصورت چیز جھوٹ ہوتی ہے۔ نتیجتاً تاریخ جھوٹ قرار پائی۔ اس کے مقابلے میں ادب (جو بقول پریم چند تخیلی چیز ہے) اپنی بنیادی صفت مسرت بخش ہونے کی بنا پر حسین ہے، اور حسن صداقت ہے لہٰذا کہانی ادب کا ایک جزو ہونے کی حیثیت سے صداقت ٹھہری یعنی تاریخ جو فی الحقیقت سچ ہے وہ جھوٹ اور افسانہ جو تخیل کی شمولیت یا بسا اوقات غیر وقوع ہونے کی بنا پر جھوٹا ہوتا ہے، سچ کہلایا۔

وہ حقیقت کی بعینہ تصویر کشی کو فن تسلیم نہیں کرتے ان کا کہنا ہے کہ ''اگر ہم حقیقت کی ہو بہو نقل کر بھی لیں تو اس میں آرٹ کہاں؟ فن صرف حقیقت کی نقل کا نام نہیں ہے''۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں ''یہ انتہائی ضروری ہے کہ ہمارے افسانے سے جو نتیجہ حاصل ہو وہ مقبول عام ہو اور اس میں کچھ باریک نکتے بھی ہوں''۔

اگرچہ پریم چند کے بعد مختصر افسانے پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور بہت سے لوگوں نے لکھا

ہے اس کے باوجود پریم چند کے خیالات میں تازگی اور ان کی تنقید میں پختگی اور علمیت کا احساس دوسروں کے مقابلے میں کہیں زیادہ توانا ہے۔اور سچ تو یہ ہے کہ رجحانات سے قطع نظر مختصر افسانے کی تفہیم اور تشریح کے تعلق سے جن مسائل پر گفتگو کی جانی چاہیے ان تمام مسائل کو پریم چند نے موضوع بحث بنایا ہے۔منشی جی نے افسانہ کی جڑوں کی تلاش ،اس کا ماخذ،افسانہ کی تعریف وتقسیم،پلاٹ، کردار، کردار کی قسمیں،مکالمے،زبان وبیان،افسانہ کے آغاز وانجام،اس کے منصب ومقصد،ناول سے اس کے فرق اوراس کے امتیازات پر اختصار سے لیکن اطمینان بخش گفتگو کی ہے۔

مجنوں گورکھپوری اور نقد افسانہ

مجنوں گورکھپوری کا شمار ان ناقدوں میں ہوتا ہے جنھوں نے نقد افسانہ کی نظریاتی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ وہ خود معتبر افسانہ نگار تھے اور مغربی اور مشرقی ادب کا انھوں نے بھرپور مطالعہ بھی کیا تھا، اس لیے ناول وافسانے کے اصول وضوابط اور ان کی نظریاتی اساس کے متعلق ان کی تحریریں فکشن نگاری کے ذاتی تجربے کے سبب اپنے پیش روؤں سے زیادہ معتبر و مستند ہیں۔

اردو کی افسانوی تنقید سے متعلق ان کی اہم کتاب ''افسانہ'' ہے، جو ان کے دو تنقیدی مقالوں ''افسانہ اور اس کی غایت'' اور ''اردو افسانہ'' پر مشتمل ہے۔ یہ مقالے علی الترتیب جلسۂ اردوئے معلّٰی مسلم یونیورسٹی علی گڑھ اور لٹریری کانفرنس کلکتہ میں ۱۹۳۵ء اور ۱۹۳۶ء میں پڑھے گئے تھے۔ کتاب کے دوسرے حصے میں انھوں نے افسانہ کو قدیم اصطلاح یعنی فکشن کے معنی میں استعمال کیا ہے، اور مثنوی، داستان، ناول اور مختصر افسانے جیسی اصناف نظم ونثر کو اپنی گفتگو کا حوالہ بنایا ہے۔ البتہ کتاب کے پہلے حصے میں انھوں نے افسانہ کی اصطلاح کو محض ناول اور مختصر افسانے کے فن تک محیط رکھا ہے۔ وہ متعدد یورپی ناولوں کی روشنی میں افسانہ اور اس کے عناصر ترکیبی کو موضوع بحث بناتے ہیں اور اس کے مقصود کے سلسلے میں مختلف نظریات بیان کرتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ افسانے کی تعریف انھوں نے یہ کی ہے:

افسانہ کی بنیاد محض تجربات وواقعات پر نہیں ہوتی۔ افسانہ کی اصل جان

> وہ رائے ہوتی ہے جو افسانہ نگار ان واقعات و تجربات کے متعلق رکھتا ہے۔ یہ واضح رہنا چاہیے کہ افسانہ کا کام صرف زندگی کی نقل اتارنا نہیں بلکہ اس کو از سر نو پیدا کرنا ہے (افسانہ، ایوان اشاعت گورکھپور، ۱۹۳۷ء، ص ۳۸)۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات انھوں نے یہ لکھی ہے کہ "افسانہ اور کچھ ہو یا نہ ہو، اس کو افسانہ تو ہونا ہی ہے"۔ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس میں جو حالات و واردات بیان کیے جائیں خواہ وہ فرضی ہوں یا واقعی ان کے اندر یہ خوبی یقینی طور پر ہونی چاہیے کہ وہ قاری یا سامع کو بے ساختہ اپنی طرف متوجہ کر لیں۔

اردو ادب کی افسانوی تنقید میں مجنوں گورکھپوری پہلے شخص ہیں جو ناول و افسانے سے حقیقی واقعات پر مبنی ہونے، یا اپنے عہد کی تاریخ، یا معاشرت کا عکاس، یا افادی اور مقصدی ہونے کا مطالبہ کرنے کے بجائے فکشن میں زندگی کو از سر نو تخلیق کرنے اور اس میں کہانی پن پیدا کرنے کا نہ صرف مطالبہ کرتے ہیں، بلکہ اسے فکشن کا مقصود اور اس کے معیار کی اولین شرط بھی قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک فکشن نگار کی حیثیت سماجی مورخ، صحافی، یا آپ بیتی لکھنے والوں کی نہیں، بلکہ خالق کی ہے جو محض زندگی کی عکاسی یا واقعے کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا، ان کی تخلیق یا از سر نو تخلیق کرتا ہے۔ اس کا منصب حقائق، یا تخیل کا سپاٹ بیان نہیں، بیان میں حقیقت کا سحر انگیز التباس پیدا کرنا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ایک صناع کا تخیل تجربہ یا واقعہ کا محتاج نہیں ہوتا ...فسانہ نگاری بھی صناعی ہی کی ایک اہم صنف ہے، اور فسانہ نگار کا تخیل بھی تجربہ سے بہت بڑی حد تک بے نیاز ہے۔ وہ دوسروں کے تجربات کو اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ اس کی اپنی سرگزشت معلوم ہوں۔ اور اپنی سرگزشت کو اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ دوسرے اس کو اپنی روداد سمجھیں۔ اور جو

نہ اس پر گزری ہو، نہ کسی اور پر، اس کو اس طرح پیش کرسکتا ہے کہ ہر شخص اس کو اپنی زندگی کا واقعہ سمجھے۔ (ص ۱۱)

اس سلسلے میں وہ 'الف لیلہ' کی راوی شہرزاد کا حوالہ دیتے ہیں، جس نے نہ تو دریائے شور کی طوفاں خیزیوں اور جہازوں کی تباہیوں کا کبھی نظارہ کیا تھا، نہ جسے شیخ البحریا وادیٔ الماس کا ذاتی تجربہ تھا، اس کے باوجود جس واقعیت اور جزرسی کے ساتھ اس نے سند باد کے سفرنامے بیان کیے ہیں اسے محض تخیل کے کرشمے ماننے کو جی نہیں چاہتا۔ اس سلسلے میں وہ ڈیفو کے رابنسن کروسو اور سوئفٹ کے Gulliver's Travels کی مثالیں بھی دیتے ہیں، جن میں فنکار نے اپنے تخیل کی وسعت اور بیان کی شدت سے ہر بات کو 'واقعہ' سے زیادہ واقعی بنا کر پیش کیا ہے۔ لیکن مجنوں صاحب فکشن نگار اور دوسرے فن کاروں کے تخیل میں فرق کرتے ہیں۔ ان کے مطابق ''فسانہ نگار کے تخیل کو شاعر یا مصور کے تخیل سے جو چیز الگ کرتی ہے وہ یہ کہ فسانہ نگار کے تخیل میں خارجیت (Objectivity) زیادہ ہونی چاہئے''۔ اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہی خارجیت یا معروضیت فکشن نگار کو زمینی حقائق سے باندھے رکھتی ہے، اور الفاظ کا سحر ایجاد کرنے کے باوجود انھیں بے لگام تخیل والے فنکاروں کی طرح صداقت سے ماورئ نہیں ہونے دیتی۔ (یہ وہ مقام ہے جہاں شاعری اور افسانے کو افضل وادنیٰ اور شاعر و افسانہ نگار کو برتر و کمتر مقام پر فائز کرنے والے ناقدوں کو ایک بار پھر اپنی رائے پر غور کرنا چاہئے)۔

مجنوں گورکھپوری کے نزدیک ناول یا مختصر افسانے کے عناصر ترکیبی میں پہلا عنصر پلاٹ ہے۔ جس کی تعریف انھوں نے یہ کی ہے کہ ''چند واقعات ہوتے ہیں جن پر افسانہ کی بنیاد ہوتی ہے۔ اُنھی واقعات کی ترتیب کو ماجرا یا پلاٹ کہتے ہیں''۔ مختلف واقعوں کے مابین ایک لازمی نسبت کے قیام اور اور اس کی مناسب ترتیب و توازن کو پلاٹ کی خوبی بتاتے ہوئے وہ افسانہ نگاروں کو مشورہ دیتے ہیں کہ انھیں بیان کردہ واقعات میں اجنبیت کی جگہ ندرت و تازگی اور وقت اور مقام کا یقینی طور پر لحاظ رکھنا چاہیے۔ وہ واقعات کے، معاشرت

کے میلانات سے مطابقت اور واقعیت پر مبنی ہونے کو بھی ضروری قرار دیتے ہیں۔ لیکن ان کے نزدیک افسانے کی واقعیت یہ نہیں ہے کہ ایسا ہوا یا نہیں، بلکہ یہ ہے کہ ایک مخصوص ماحول میں ایسا ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔ یعنی فکشن میں وہ 'واقعی حقیقت' پر 'رائج صداقت' کو ترجیح دیتے ہیں، اور سچ تو یہ ہے کہ صداقت کے تعین کا یہی وہ پیمانہ ہے جس سے فکشن اور تاریخ کے مابین خط امتیاز قائم ہوتا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> جوں جوں زمانہ گزرتا جاتا ہے اور عمرانیت بدلتی جاتی ہے واقعہ واہمہ، اور واہمہ واقعہ ثابت ہوتا جاتا ہے۔ اب سے دوسو برس پہلے جو بات واقعی واہمہ تھی، وہ آج واقعہ ہے۔ اور جو بات آج واقعہ ہے وہ اب سے دو چار صدی بعد واہمہ ہو جائے گی۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ کے لیے جن واقعات کا انتخاب کیا جائے وہ زمانہ اور معاشرت کے میلانات کے اعتبار سے بعید از قیاس نہ ہوں (ص ۹)۔

غالباً فکشن میں صداقت اور حقیقت کی اس سے بہتر تعریف ممکن نہیں کہ حقیقت دراصل عہد، مقام اور معاشرت کے ایقان کا نہیں، اعتقاد کا نام ہے۔ صداقت، اور حقیقت کے اسی نازک فرق کی غلط تفہیم کے نتیجے میں تعقل پسند نقادوں نے داستان جیسی صنف کو عقلی توجیہ اور سائنسی صداقت کے فقدان کے باعث رد کیا۔ (واضح ہو کہ اجداد کے زمانے کی اصناف اور موضوعات کو اپنے عہد شباب کے تنقیدی معیار پر، پرکھ کر غلط فیصلے صادر کرنے کا سلسلہ اس کے بعد بھی عرصے تک جاری رہا)۔ بعد میں مغربی نظریہ سازوں کے زیر اثر کلیم الدین احمد اس نتیجے پر پہنچے کہ ادب کے لیے عقل سے مطابقت لازمی چیز نہیں ہے، چنانچہ انھوں نے داستان کے حوالے سے مافوق الفطرت عناصر کو یہ کہہ کر حقیقت سے تعبیر کیا کہ جس زمانے میں داستانیں وجود میں آئیں اس زمانے میں طلسمات وتوہمات پر یقین رکھا جاتا تھا، اس لیے انھیں اس عہد کی حقیقت سمجھنا چاہیے۔

کرداروں کے سلسلے میں مجنوں صاحب کی رائے یہ ہے کہ انسان ہوتے ہوئے بھی انھیں عام انسانوں سے ذرا مختلف ہونا چاہئے، کہ ان کے بقول ''جو بات افسانہ کے ہیرو کو عام انسانوں سے ممتاز بنائے رہتی ہے وہ کسی خاص جذبہ یا کسی خاص ارادہ کا استیلا، یا بریڈلے کی زبان میں اشتداد (Intensification) ہوتا ہے''۔ اس کی مثال وہ شیکسپیئر کے ڈرامے 'میکبیتھ' سے دیتے ہیں کہ ہر شخص کے اندر دولت واقتدار کی خواہش ہوتی ہے لیکن ہر کوئی میکبیتھ نہیں ہوتا۔ اسی طرح رشک اور حسد کا جذبہ ہر کسی میں پایا جاتا ہے لیکن ہر آدمی 'اوتھیلو' نہیں بن جاتا۔ چنانچہ وہ کردار کے خارجی حرکات وسکنات کے بیان کے بجائے ان کی داخلی شخصیت اور ان کے نفسیاتی تحلیل وتجزیے پر زیادہ زور دیتے ہیں:

> کسی شخص کے کردار کا تجزیہ کرتے وقت کسی بات کو چھوڑنا نہیں چاہئے۔ ہم کو یہ دیکھنا ہے کہ اس شخص کے فطری میلانات وداعیات کیا ہیں۔ ماحول کا اس پر کیا اثر پڑ رہا ہے۔ وہ کس کش مکش میں مبتلا ہے اور اس کش مکش کا مظاہرہ کس صورت میں ہو رہا ہے۔ یا اس پر کتنے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ فسانہ نگار اپنے افراد کردار کا جتنا گہرا مطالعہ کرے گا اور جتنا زیادہ اس کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر سمجھائے گا اتنا ہی زیادہ وہ اپنے فن میں کامیاب رہے گا۔ (ص ۳۰)

ہمارے بعض ناقدوں کا خیال ہے کہ یہاں مجنوں صاحب مختصر افسانے کے کردار کے بارے میں نہیں بلکہ، داستان یا Epic کے ہیرو کے متعلق گفتگو کر رہے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی وہ اس خطرے سے بھی آگاہ کرتے ہیں کہ افسانہ نگار کو کرداروں کی داخلی زندگی کے بیان اور ان کی تحلیل نفسی میں اس قدر محو نہیں ہونا چاہئے کہ وہ خارجی حالات وواقعات سے بیگانہ ہو جائے۔

کردار نگاری کو وہ دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک کو 'تمثیلی یا ترکیبی' کا نام دیتے

ہیں، دوسرے کو 'توصیفی یا تحلیلی' کا۔ پہلی قسم کے کرداروں کی تعریف وہ یہ کرتے ہیں کہ جس میں افراد قصہ کے حرکات وسکنات اور ان کی گفتگو کے ذریعے خود بخود کردار اور ان کی شخصیت کا اظہار ہو۔ دوسری قسم کے متعلق لکھتے ہیں کہ جس میں افسانہ نگار یا ناول نگار افراد قصہ کے کردار کی تحلیل وتاویل کرتا رہے۔ لیکن ان کے نزدیک کامیاب ترین صورت وہ ہے جس میں دونوں طریقوں کا حسن امتزاج ہو۔ ظاہر ہے وہ وہ نہ تو محض کردار کے خارجی اعمال وافعال اور اس کے سپاٹ مکالمے کو پسند کرتے ہیں جس کی حیثیت آنکھوں دیکھی بیان کی ہو، اور نہ ہی صرف باطن کے اظہار اور اس کے نفسیاتی تجزیے کو، جو نفسیاتی الجھن میں مبتلا شخص کی کیس ہسٹری سے مشابہ ہو۔ بلکہ وہ ایسے کردار کا مطالبہ کرتے ہیں جسکے اعمال وافعال اور اس کی گفتگو اس کے مزاج وشخصیت کی عکاس ہو، اور اس کے باطن اور نفسیات کا ایسا بیان چاہتے ہیں جو مخصوص حالات وواقعات اور اس کے اعمال وافعال سے مطابقت رکھتے ہوں۔

مجنوں صاحب ناول وافسانے میں کردار کو دوسرے عناصر بطور خاص واقعات پر فوقیت دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ دنیا کے افسانوں کا تاریخی اعتبار سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ واقعات کے مقابلے میں کرداروں کو ق بتدریج اہمیت ملتی گئی، اور انھیں خارجی واقعات کے حوالے سے جاننے کے بجائے خود ان کے باطن کی مدد سے انھیں سمجھنے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ چنانچہ وہ فکشن میں کرداروں کے تاریخی ارتقا کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> داستانوں میں چند حیرت انگیز اور بعید از قیاس معرکے سر کرنے کے بعد ایک شخص رستم وستاں بن جاتا تھا لیکن اب ایسا نہیں ہوتا۔ کہ اب تو سب سے بڑی مہم خود انسان کا اپنا نفس اور اس کا کردار ہے''۔ اس کی وضاحت وہ ایک مثال کے ذریعے کرتے ہیں کہ 'آرتھر' نے کیسی کیسی صعوبتیں برداشت کرنے اور کیسے کیسے میدان مارنے کے بعد اپنی محبوبہ گوینیئر (Guenevere) سے شادی کی اور پھر گوینیویر نے

لانسلاٹ (Loncelot) پر عاشق ہوکر بادشاہ آرتھر کے ساتھ کیسی بے وفائی کی ۔ بلکہ اب اصل افسانہ یہ ہے کہ بادشاہ سے بے وفائی کرنے اور اور لانسلاٹ پر عاشق ہونے کے بعد گوینویر کا کیا حال ہوا، وہ کس اضطراب وانتشار میں مبتلا رہی اور کس طرح آخر وقت تک خود اپنی زات سے بر سر پیکار رہی۔ وہ داستان کے حوالے سے بھی گفتگو کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اب حاتم کے ساتوں کارنامے ہمارے لیے زیادہ دلچسپی نہیں رکھتے ۔ ہمارے لیے اب ان سوالوں کی زیادہ اہمیت نہیں رہی کہ حاتم 'کوہ ندا' کی خبر کیوں کر لایا، یا شام احمریا کملاق کے سحر پر کس طرح فتح پائی ۔ ہم تو اب یہ جاننا چاہتے ہیں کہ حاتم نے دوسرے کی بلائیں اپنے سر کیوں لیں ، اور کیوں اپنی جان کو ایسے خطروں میں ڈالا:

آج حاتم کو کسی میریڈتھ (Meredith) کے حوالہ کر دیا جائے تو شاید اس کو یہ سمجھنے اور سمجھانے میں دیر نہ لگے کہ حاتم کی یہ ساری جواں مردی اور خلق دوستی ، ساری مروت اور خدا ترسی دراصل ایک قسم کی انانیت اور خود بینی تھی ۔ (ص۲۳)

وہ کرداروں کو واقعات پر فوقیت دینے کی یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ ایک ہی واقعہ کا مختلف طبائع پر مختلف اثر ہوتا ہے ۔ لہٰذا طبائع کو واقعات سے زیادہ اہم اور قابل لحاظ سمجھنا چاہیے ۔ اپنی بات کے ثبوت میں وہ شیکسپیئر کے ڈرامے کے ایک منظر سے مثال دیتے ہیں کہ کس طرح ایک ہی واقعے سے دو مختلف لوگ الگ الگ اثر قبول کرتے ہیں:

اگر اتھیلو کی جگہ ہیملٹ ، اور ہیملٹ کی جگہ اتھیلو تو یہ تمثیلیں المناموں کی صورت اختیار نہ کرتیں میکبتھ کا افتتاحی منظر آپ کو یاد ہوگا ، وقت وہی

> ہے، مقام وہی ہے، ڈائنیں وہی ہیں اور ان کی پیشن گوئیاں وہی ہیں لیکن بینکوؔ (Banquo) پر اس اثر کا کہیں پتہ نہیں ہے جو دیکھتے دیکھتے میکبتھ پر ہو جاتا ہے۔ یہ میکبتھ کے اپنے کردار کا فساد تھا۔

چونکہ ناول اور افسانے کا اہم موضوع انسانی زندگی یا اس کے مسائل ہیں اس لیے دوران مطالعہ قاری کی توجہ اس جانب بھی مبذول ہوتی ہے، کہ مصنف اپنی تخلیق میں جس زندگی یا جس مسئلے کو پیش کر رہا ہے، اس سے متعلق خود اوکی ذاتی رائے کیا ہے۔ یا اسے وہ کس زاویے یا نقطۂ نظر سے دیکھ رہا ہے، یہ پہلو افسانوی تنقید کی اصطلاح میں مصنف کا نقطۂ نظر یا نقطۂ خیال کہلاتا ہے۔ مجنوں صاحب لکھتے ہیں:

> افسانہ کا تیسرا عنصر ترکیبی فسانہ نگار کا اپنا نقطۂ خیال ہے، اس کے یہ معنی ہر گز نہیں کہ فسانہ نگار قصد و اہتمام کے ساتھ اپنے خیالات و معتقدات کو پیش کرنے کے لیے افسانہ لکھتا ہے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو فن کے ساتھ ظلم کرتا ہے۔ (ص ۳۹)

ظاہر ہے کہ ناول یا افسانہ، نہ تو نصیحت نامہ ہوتا ہے، نہ کسی ادارے یا تنظیم کا ترجمان ہوتا ہے۔ لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زندگی یا زندگی کے مسائل کو دیکھنے یا برتنے کا، فنکار کا اپنا ایک خاص نقطہ نظر ہوتا ہے جو بہر صورت اس کی تخلیق میں ظاہر ہو کر رہتا ہے۔ اور اگر ایسا نہ ہو تو بہت ممکن ہے کہ ایسی تخلیق قاری کے اندر کوئی خاص نصیرت پیدا کرنے اور اپنی اہمیت تسلیم کروانے میں کامیاب نہ ہو، کہ بقول مجنوں گورکھپوری 'اب تک کسی ایسے افسانہ کی دنیائے ادب میں کوئی حیثیت تسلیم نہیں کی گئی ہے جس میں زندگی کے متعلق فسانہ نگار کا کوئی خاص نقطۂ خیال نہ ہو'۔ لیکن اس نقطۂ خیال کا ناول اور افسانے میں کس طرح ظہور ہو اس سلسلے میں وہ اپنی رائے یوں ظاہر کرتے ہیں:

> ایک صناع کا اصل کام یہ ہے کہ وہ اپنی غایت اور اپنے نقطۂ خیال کو

> پردے میں رکھے اور ان کو محسوس نہ ہونے دے۔ بہ الفاظ دیگر اس غایت کو افسانے کے اجزا کے ساتھ اس طرح گھلا ملا دے کہ وہ الگ سے کوئی چیز نہ معلوم ہو۔ (ص ۴۷)

مجنوں گورکھپوری افسانے میں اسلوب کو کلیدی حیثیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک نہ صرف افسانہ بلکہ تمام فنون لطیفہ کی کامیابی کا انحصار اسلوب پر ہے۔ افسانے کی حد تک وہ اسلوب میں زبان کے برتاؤ، انداز بیان، سوز وگداز کی کیفیت، طنز وتمسخر کا استعمال، واقعات کی ترتیب، کردار نگاری کے طریقے اور نقطۂ نظر کے اظہار کو شامل کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ڈپٹی نذیر احمد کی مثال دیتے ہیں، کہ آج بھی ان کے اصلاحی افسانے اپنے پیغام کی کہنگی اور بے کیفی کے باوجود اپنے شگفتہ اسلوب کی وجہ سے ہمارے دلوں کو اپنی طرف کھینچتے ہیں اور دوران مطالعہ ان کے جملے کے جملے بلا کوشش وارادہ ہمیں یاد ہوجاتے ہیں، جب کہ شرر کے سینکڑوں صفحات پڑھ جانے کے بعد بھی کوئی ایسا جملہ نہیں ملتا جو یاد ہوجائے یا، یاد کرلینے قابل ہو۔ چنانچہ وہ اسلوب بیان کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ہر بات کے لیے ایک پیرایۂ اظہار کی ضرورت ہے، ورنہ بات اگر دل میں رہ گئی یا بد سلیقگی کے ساتھ معرض اظہار میں آئی تو وہ بات، بات نہ ہوگی۔ معنی پر جان دینے والوں کو صورت کا قائل ہونا پڑتا ہے، اس لیے کہ بغیر صورت کے معنی کا سر رشتہ بھی ہاتھ سے جاتا رہتا ہے۔ (ص ۵۳)

اگر فکشن کے دو اہم ابتدائی ناقدوں مجنوں گورکھپوری اور عبدالقادر سروری کی افسانوی تنقید کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو افسانے کی ماہیت کی حد تک دونوں حضرات کے خیالات میں کوئی خاص فرق نظر نہیں آتا، کہ دونوں نے اپنی تنقید میں افسانے کی اصطلاح کو فکشن کے معنی میں استعمال کیا ہے، افسانہ کے عناصر ترکیبی پلاٹ، کردار، مکالمہ، فلسفۂ حیات اور اسلوب

بیان بتائے ہیں۔ البتہ مجنوں صاحب نے اسلوب بیان پر بطور خاص توجہ دی ہے اور اسے افسانے کا اہم عنصر قرار دیا ہے۔ جب کہ عبدالقادر سروری ''توجہ سے انجام پائے ہوئے مکالمے'' کو ناول کا اہم ترین عنصر قرار دیتے ہیں۔ حقیقت نگاری سے بھی دونوں کی مراد 'صداقت شعری' ہے، نہ کہ عبدالحلیم شرر کی طرح 'بیان واقعہ'۔ سروری بیشتر حوالے اردو داستانوں اور ناولون سے دیتے ہیں، جب کہ ایک آدھ مثال کے استثنا کے ساتھ مجنوں کی نظر انتخاب یوروپی ناول اور ناول نگاروں پر پڑتی ہے۔ سروری نے فن افسانہ اور اس کی جزئیات سے تفصیلی بحث کی ہے اور مجنوں نے قدرے اختصار سے کام لیا ہے، تاہم دونوں کے نزدیک ناول کے اصول وضوابط ایک سے ہیں۔ البتہ مقصود کے اعتبار سے دونوں کے نظریوں میں بیّن اختلاف ہے۔ سروری افسانہ کو ذوق کی تسکین کا سامان ماننے کے باوجود اس کے مقصدی اور افادی پہلو کے قائل اور اسے ذریۂ تعلیم بنانے پر مسر ہیں۔ جب کہ مجنوں کے نزدیک افسانہ کا اصل کام جی بہلانا اور تکان دور کرنا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> آپ کو یاد ہوگا کہ زائرین کنٹر بری نے مالک سرائے کے مشورہ سے قصے کہنا سرف اس لیے شروع کیے تھے کہ راستہ خوش وقتی کے ساتھ کٹ جائے اور تکان میں کمی رہے۔ لیکن ہم اس تخلیق محض کے معصوم دور سے گزر کر تحلیل وتنقید کے معقول دورو تک پہنچ گئے ہیں۔ اب ہر چیز کی ایک منطق اودر ہر بات کی ایک نفسیات ہوتی ہے۔ اب ہم کسی ایسی چیز کی حقیقت کو تسلیم نہیں کر سکتے جس کا تجزیہ نہ ہو سکے، اور جس پر تنقید نہ کی جا سکے۔ افانہ کو بھی اسی میزان منطق پر پورا اترنا ہے اور فسانہ نگار کو بھی اپنی حمایت کچھ نہ کچھ کہنا ہے، لیکن اس نکتہ کو وہ کبھی نہ بھولے کہ افسانہ دراصل افسانہ ہے اور اس کی گایت جی بہلانا اور تکان دور کرنا ہے۔ (دیباچہ: افسانہ، ص ۷)

گویا افسانہ کا بنیادی مقصد ہر دور میں ایک ہی رہا ہے۔ بھلے ہی تخلیق کار اور ناقدین اپنے اپنے طور پر اس کی مختلف توضیح وتاویل یا وقتاً فوقتاً اس کے منصب ومنہاج میں تبدیلی کا اعلان کرتے رہے ہوں۔

مجنوں اس سوال کا کہ افسانے کا مقصد کیا ہے اور اس کی ضرورت کیوں پیش آئی، مختلف نقاط ہائے نظر کے حوالوں سے جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ ابتدا وہ ارسطو سے کرتے ہیں جس نے المیہ کی غایت تزکیہ (Catharsis) بتائی تھی۔ یعنی یہ کہ المیہ دیکھ کر ہم اس میں پیش کیے گئے جذبات سے پاک ہوجاتے ہیں۔ مجنوں اس پر اعتراض کرتے ہیں کہ "ارسطو نے اپنا مفہوم ادا کرنے کے لیے صحیح اصطلاح منتخب نہیں کی ۔..(حالانکہ وہ) تزکیہ سے وہی مراد لیتا تھا جو آج کل تمجید (Sublimation) سے مراد لیتے ہیں۔ اور یہ آجکل نہ صرف المیہ کی بلکہ تمام فنون لطیفہ کی غایت بتائی جاتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر تزکیہ سے مراد المیہ میں پیش کیے گئے جذبات سے یک قلم عاری ہوجانا ہے تو یہ کام مزاحیہ سے پورا ہوسکتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ بین جانسن (Ben Jonson) اور میریڈتھ (Meridith) کا حوالہ دیتے ہیں جنھوں نے اپنی مزاحیہ تحریروں کا واضح مقصد یہ بتایا ہے کہ وہ ہماری عادتوں اور خصلتوں کے مضحکہ انگیز پہلوؤں کو روشنی میں لاکر، ہم کو ان سے پاک کردیں۔ دوسرا جواب وہ کسی ناقد یا مکتبۂ فکر کے نام کے حوالے کے بغیر دیتے ہیں:

> نقادوں کا ایک گروہ ہے جس کی رائے میں فنون لطیفہ کی غایت امر واقع سے پناہ مانگنا اور اس سے گریز کرنا ہے۔ ہم واقعہ کی سنگینی کی تاب نہیں لاسکتے اور ہم میں اس سے بھاگنے کی خواہش فطرتاً موجود ہے۔ ہماری یہ خواہش فنون لطیفہ پوری کرتے ہیں جن کی تمام تر بنیاد تخیل پر ہوتی ہے۔ اس رو سے افسانہ کی غایت بھی واقعہ سے بھاگنا اور پناہ تلاش کرنا ہے"۔ مجنوں اس پر یہ طنزیہ نوٹ لگاتے ہیں کہ "گویا واقعہ کوئی

حلوقہ ہے جس سے شہر کا شہر آنکھ بند کیے بھاگ رہا ہے اور اسی کا نام افسانہ ہے"۔(ص ۵٦)

ایک دوسری جماعت کا نظریہ نقل کرتے ہیں جس نے افسانہ کی غایت وہی بتائی ہے جو میتھو آرنلڈ (Mathew Arnold) نے شاعری کی بتائی تھی، یعنی زندگی کی تنقید وتاویل۔اور تیسرا نظریہ، یہ کہ اسٹارڈر نے موجودہ افسانہ کا عام میلان دیکھ کر اس پر کچھ اضافہ کیا ہے اور افسانہ کا مقصد تخلیقی یا اختراعی تنقید (Creative Criticism) رکھا ہے۔(ص ۵٦) لیکن مجنوں گورکھپوری مذکورہ تمام نظریوں سے اختلاف کرتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں "افسانہ کا کام نہ تزکیہ ہے نہ تجدید نہ زندگی سے گریز کرنا اور نہ اس پر تنقید کرنا۔اس کی اصل وغایت تسکین ہے"۔وہ اس کی منطقی توجیہ بھی پیش کرتے ہیں کہ افسانے کی قرأت یا سماعت سے حاصل ہونے والی اس تسکین کی اصلیت کیا ہے اور یہ ہمارے کس جذبے یا خواہش کی تکمیل کا نتیجہ ہے۔درج ذیل اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> انسان کو قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ناقص ہے،اس کے خارج وباطن میں طرح طرح کی خامیاں موجود ہیں۔یعنی انسان کی زندگی کبھی اس کے تخیل پر پوری نہیں اترتی اور تکمیل زندگی اور حصول تخیل کی آرزو مرتے دم تک اس کے دل میں باقی رہتی ہے۔فنون لطیفہ (جس میں افسانہ بھی شامل ہے) ہمارے اس تخیل اور خواہش تکمیل کو پوری کر کے دکھادیتے ہیں اور ہم کو تسکین ہو جاتی ہے۔(ص ۵۷)

صرف افسانے کی حد تک یہ سمجھنا چاہیے کہ تخلیق کار ہمارے فطری جذبات ومیلانات کو ایسے گہرے رنگ میں واضح کرتا ہے جسے ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ لیتے ہیں، کہ یہ جذبات و میلانات اپنی حد تکمیل کو پہنچ جاتے تو کیا صورت اختیار کرتے۔گویا بقول مجنوں "افسانہ نام ہے ہر چیز کو اس کی منطقی انتہا تک پہنچادینے کا جو اس کی تخیلی انتہا ہوتی ہے"۔یوں ہم اپنے

تخیلات کو حقیقت کا روپ اختیار کرتے اور خواہشات کی تکمیل ہوتے دیکھ کر، مسرور و مطمئن ہو جاتے ہیں۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> افسانہ نام ہے واقعہ کو تخیل کے رنگ میں رنگ کر حسب مراد بنانے کا۔...اگر افسانہ سے ہمارے نفس کا تزکیہ ہوتا ہے تو صرف اس لیے کہ وہ ہمارے تخیل کو واقعہ بنا دیتا ہے۔ اگر اس سے ہمارے دل کو تسکین ہوتی ہے تو محج اس لیے کہ اس میں ہم اپنے تخیل کو آسودہ پاتے ہیں، اگر افسانہ نام ہے زندگی پر تنقید کرنے کا تو اس کے صرف یہ معنی ہیں کہ افسانہ زندگی کو تخیلی معیار پر پوری اتار دیتا ہے۔ اگر افسانہ کا مقصد واقعہ سے گریز کرنا ہے تو بھی یہ سمجھ لیجئے کہ واقعہ تخیل سے فروتر ہے اور افسانہ میں واقعہ سے انحراف کر کے تخیل کی طرف رجوع کیا گیا ہے۔ (ص ٦٧)

مجنوں یہ سوال بھی قائم کرتے ہیں کہ کوئی ناول، افسانہ یا ان کا کوئی کردار کیوں پسند آتا ہے، یا اس سے ہم کیوں متاثر ہو جاتے ہیں۔ اس کا جواب دیتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ ''اگر غور کیجئے تو عموماً اس کی بنیاد رشک پر ہوگی اور رشک اس چیز پر آتا ہے جو ہمارے مقابلے میں ہماری تخیل سے زیادہ قریب ہو''۔ (ص٦٠) ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ''افسانہ کی غرض تخیل کی تکمیل اور ہماری اصل زندگی کی ہیئت کو بدل کر حسب مراد بناتا ہے''۔ گویا ہمارے پوشیدہ جذبات واحساسات اور خواہشات جنھیں ہم ٹھیک طرح سے بیان کرنے یا تحریر کا دلکش پہنانے سے قاصر ہوتے ہیں، جب یہ افسانہ میں زندہ اور متحرک ہو کر ہمارے سامنے آجاتے ہیں تو ہمیں اس سے غظ وانبساط اور اطمینان حاصل ہوتا ہے۔

وہ مزاحیہ افسانوں کی غایت بھی اسی تخیلیت کو قرار دیتے ہیں، مگر اس فرق کے ساتھ کہ: ایسے افسانے ہماری کمزوریوں اور مضحکہ انگیز میلانات کو ان کی منطقی حد تک لے جاتے

ہیں اور ان سے ہم کو جو تسکین ہوتی ہے وہ سلبی ہوتی ہے۔ اور اسی بنیاد پر وہ فیصلہ سناتے ہیں کہ ''مزاحیہ افسانے سنجیدہ افسانوں سے مرتبہ میں کم ہوتے ہیں کیونکہ ان میں ایک اصلاحی یا اخلاقی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔'' (ص ۶۰)

مجنوں گورکھپوری نے ناول کے مقابلے میں مختصر افسانے کے تفصیلی اظہار خیال سے قدرے تکلف اور احتیاط سے کام لیا ہے، کہ ان کے خیال میں اردو مختصر افسانہ اُس وقت اپنی ارتقائی منزل سے گزر رہا تھا، افسانہ نگاروں کی اولین نسل ابھی تجرباتی دور میں تھی اور فن کے تمام امکانات معرض وجود میں نہ آئے تھے۔ تاہم مختصر افسانہ اور اس کے خالقوں سے متعلق انھوں نے کئی جگہ اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

ان کا خیال ہے کہ ابتداً اردو میں جتنے مختصر افسانے لکھے گئے ان میں کثیر تعداد ایسے افسانوں کی ہے جو یا تو مغربی افسانوں کے ترجے ہیں یا کم از کم ان کو پڑھ کر اور ان سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔ ایک جگہ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''جدید اردو افسانہ جس سے مراد اب صرف مختصر افسانہ ہے، خصوصیت کے ساتھ مغرب کا خوشہ چیں ہے''۔ اُس وقت تک مختصر افسانہ اپنی منزل کے ایک ایسے پڑاؤ پر آ گیا تھا جہاں واقعے کی جگہ کرداروں نے مرکزی حیثیت حاصل کر لی تھی اور ان کے خارجی حالات کے بیان سے زیادہ ان کے باطن کے تحلیل و تجزیے پر دی جانے لگی تھی۔ مجنوں صاحب بھی اس صنف کا ارتقائی جائزہ اس طرح لیتے ہیں:

> ''اگر افسانہ اور اس کے ارتقا کو اچھی طرح سمجھنے کوشش کی جائے تو معلوم ہوگا کہ افسانہ روز بروز خارجی حالات سے زیادہ نفس انسانی اور اس کے واردات و جذبات کی طرف مائل ہوتا گیا ہے۔ اور افراد کو واقعات پر فوقیت حاصل ہوتی گئی۔'' (ص، ۱۲۵)

مجنوں نے مختصر افسانے کے حوالے سے پریم چند، اعظم کریوی، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم اور جلیل قدوائی کے فن پر بھی اختصار کے ساتھ تبصرہ کیا ہے۔

پریم چند کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ ان کے افسانے بہت مختصر ہوتے ہیں اور ان کی ابتدا ہمیشہ زندگی کے کسی ایسے درمیانی واقعہ سے ہوتی ہے جو بے انتہا اہم اور نتیجہ خیز ہوتا ہے۔ ان کی کردارا نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ'افراد قصہ اپنے حرکات وسکنات اور بات چیت سے خود اپنے کردار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

پریم چند شاید انفرادیت کے زیادہ قائل نہیں ہیں، اسی لیے ان کے کسی افسانے میں کوئی ایسی شخصیت نہیں ملے گی جو عجیب وغریب کہلائی جا سکے، یا جس کے اندر کسی قسم کی ندرت ہو۔...ان کی طرز انشاء میں ایک مزاحیہ رنگ بھی ہے جو استہزا کی حد تک تو نہیں پہنچتی لیکن ہے کافی نمایاں اور واضح۔ وہ سرشار سے متاثر معلوم ہوتے ہیں لیکن سرشار سے ان کا رنگ بالکل جدا ہو گیا ہے۔'' (ص ۱۳۹)

نیاز فتح پوری کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کے افسانوں کی امتیازی خصوصیت ان کی کردار نگاری کو بتاتے ہیں۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ نیاز اپنے کرداروں کی نفسیات پر زیادہ توجہ دیتے ہیں تاہم وہ ان کی گہرائی میں نہیں اترتے۔ انھیں نیاز کے کرداروں کا نرالا پن اچھا لگتا ہے لیکن یہ شکایت بھی کرتے ہیں کہ یہ کردار بسا اوقات ایسے انوکھے ہوتے ہیں کہ ان سے شدید اجنبیت محسوس ہوتی ہے۔

سجاد حیدر یلدرم کے متعلق ان کی رائے ہے کہ ان کی زبان لطیف اور دلکش ہونے کے باوجود نا قابل تقلید اور بحیثیت مجموعی غیر مانوس ہے:'' تاہم ان کا مرتبہ ادبیات میں مسلم ہے۔'' انھوں نے افسانہ نگاروں اور افسانہ پر لکھنے سے یہ کہہ کر گریز کیا ہے کہ:

> اردو افسانہ دراصل اردو ادب کا ایک بالکل نیا میلان ہے جس کو ابھی بہت کم مدت گزری ہے، اور جو ابھی ایک مستقبل رکھتا ہے۔ لیکن اس سے بحث کرتے ہوئے اس بات کو نہیں بھولنا چاہئے کہ، چونکہ ہمارے دور کے فسانہ نگار ابھی زندہ ہیں اور لکھتے جا رہے ہین اس لیے ان کے

سارے امکانات ابھی معرض اظہار میں نہیں آئے ہیں۔ اور ابھی اس کا
پورا امکان ہے کہ وہ کچھ سے کچھ ہو جائیں۔" (ص، ۱۲۷)

اردو افسانے سے متعلق وہ کہتے ہیں کہ "اردو زبان میں جدید قسم کی فسانہ نگاری اس وقت شروع ہوئی جب کہ مغربی ممالک میں وہ پایۂ تکمیل کو پہنچ چکی ہے۔" انھوں نے اپنے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ اردو افسانہ ابھی اس منزل تک نہیں پہنچ سکا ہے جس پر دوسری زبانوں کے افسانے پہنچ چکے ہیں۔

ان کے مطابق ابھی اردو افسانہ کو بہت ہونا اور بہت کچھ کرنا ہے۔
حیات انسانی کے راز ہائے سربستہ پر عبور پانا، نفسیات کی عمیق ترین
تہوں کو کھولنا، تمدن وعرانیت کے عقدوں کو حل کرنا، ...دنیائے انسانیت
کی تہذیب وتحسین کرنا اور انسان کو اس کے مقدر پر قابو دینا، یہ مہمات
ہیں جن کو دنیا کے بہترین افسانے سر کرتے رہے ہیں۔ اور افسانہ کو بھی
یہی کرنا ہے۔" (ص ۱۳۶)

❁❁❁

فیض کی فکشن تنقید کا پہلا باب

واقعہ یہ نہیں ہے کہ فیض احمد فیض کی دلکش اور فکر انگیز شاعری کی چکا چوندھ نے ان کی دوسری تخلیقات وتصنیفات کو ماند کر دیا، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ فیض کے آفتابِ شاعری کی ضیا پاشیوں نے ناقدین ومحققین کی بصیرت وبصارت کو اس طور خیرہ کیا وہ کہ آس پاس کے ثابت وسیارے کا ٹھیک سے مشاہدہ ومطالعہ نہ کر سکے۔ یا یوں کہیے کہ 'شاعر فیض' کی شخصیت سے وہ ایسے مرعوب اور ان کی شاعری سے ایسے مسحور ہوئے کہ انھیں 'نثر نگار فیض' کی ہمہ جہت شخصیت اور ان کی علمی متاع کا خیال تک نہ آیا۔ جب کہ نثر نگار فیض ایک کامیاب صحافی، اچھے ڈرامہ نگار اور مستند نقاد بھی ہیں۔ انھوں نے معتبر دیباچے، مقدمے اور تقریظیں لکھی ہیں اور عمدہ خاکہ بھی۔ ان کے خطوط اور ان کی یادداشتوں میں بلا تکلف آجانے والے مسائل ومعلومات کی اہمیت وافادیت اپنی جگہ لیکن ان کی زبان میں وہ سادگی، حسن اور بانکپن ہے کہ مکتب ادب کا مبتدی بھی دیکھے تو اسیر ہو جائے۔ فیض کی نثری تحریروں کا اعتراف کرتے ہوئے معروف مستشرق رالف رسل اپنی خودنوشت کی دوسری جلد (Losses, Gains) میں لکھتے ہیں:

> وہ (فیض) بڑے دقیق نظر ادبی نقاد بھی تھے، یہ الگ بات ہے کہ اس میدان میں ان کی تحریروں کو وہ شناخت نہیں ملی جو ان کی شاعری کو ملی ہے، اس کا سبب یہ ہے کہ اردو داں حلقوں میں نثر کے مقابلے میں

شاعری کو ہمیشہ ہی زیادہ قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ (ص۲۲۲)

ان تمام ناقدوں سے مطلق شکایت نہیں ہے جو اَب تک فیض کی خوبصورت، مترنم اور دردمندی اور حوصلہ مندی سے بھرپور شاعری کے سحر میں گرفتار اور ان کی زلف سخن کے پیچ وخم کا جائزہ لینے میں مصروف ہیں، اور نہ اس بات پر حیرت ہوتی ہے کہ شاعر فیض کی جانب سے نثر نگار فیض کی طرف بھی ناقدوں کی نظر کیوں نہیں لوٹتی۔ لیکن یہ دعویٰ کرنے میں یقیناً کوئی باک نہیں کہ جس کافر نے بھی فیض کی غیر شاعری کو ایک بار پڑھ لیا وہ ان کی نثر پر ایمان لائے بغیر نہیں رہ سکتا۔

فیض کی شاعری کی طرح ان کی نثر کا بھی قرار واقعی جائزہ لینا نہ تو فردِ واحد کے لیے آسان ہے نہ ایک مقالے کی اتنی وسعت جس میں وہ سما سکے۔ سو، گفتگو فیض کی محض اس نثری صنف کی تنقید سے کی جائے گی جو ابتداءً انتہائی معیوب تھی اور اب ایک طویل عرصے سے بے حد محبوب ہے۔ جی ہاں! مراد فکشن ہے۔

حیرت نہ ہونی چاہیے کہ فکشن کی تنقید ہر عہد اور ہر زمانے میں پیشہ ور نقادوں کے مقابلے میں تخلیق کار ناقدوں نے زیادہ بہتر طریقے اور دیانتداری سے لکھی ہے۔ ان ناقدوں نے اپنی تنقیدی تحریروں میں نہ تو تعصبات کو راہ دی ہے نہ تحفظات کا سہارا لیا ہے۔ دوسروں کے نظریوں کی تردید کو انھوں نے اپنا مطمحِ نظر نہیں بنایا، نہ ہی فن اور صداقت کے تجزیے میں اپنے نظریوں کو سدِ راہ بننے دیا۔ ان لوگوں نے اپنی تنقیدی تحریروں سے مجاہد کی تلوار یا ملا کی لاٹھی کا کام لینے کے بجائے انھیں کافی حد تک عدالت کی میزان کے بطور استعمال کیا ہے۔

فکشن کی غیر متعصبانہ اور دیانتدارانہ تنقید کی یہ روایت مرزا غالب اور مرزا محمد ہادی رسوا سے شروع ہو کر پنڈت رتن ناتھ سرشار، مولوی عبدالحلیم شرر، سید سجاد حیدر یلدرم اور ممتاز شیریں سے ہوتی ہوئی حسین الحق اور سید محمد اشرف تک پہنچتی ہے۔ بھلے ہی آپ لوگوں کو سننے میں عجیب لگے اور ماننے میں کسی قدر تامل ہو، لیکن حق بات یہ ہے کہ فیض احمد فیض اس تنقیدی سلسلے کی

ایک اہم اور مستند کڑی ہیں۔

فکشن کی تنقید سے متعلق ان کے بکھرے ہوئے خیالات سے قطع نظر ان کے تنقیدی تصورات چار با ضابطہ مضامین 'اردو ناول'، 'رتن ناتھ سرشار'، 'شرر' اور 'عصمت چغتائی' کے عناوین سے اور آغا عبدالحمید کے ساتھ ایک ریڈیائی مباحثہ بعنوان 'پریم چند' میں ملتے ہیں جن میں تنقید اپنے تمام تر فنی اصول و آداب کے ساتھ جلوہ گر ہوتی اور اپنی قرأت کے آخری نتیجے کے طور پر نقاد کی بالیدہ ذہنی، باریک بینی، غیر جانبداری اور فن پر اس کی بے مثال گرفت کو ثابت کرتی ہے۔

ہماری تنقید میں نئے اور پرانے ادب کے حوالے سے رومانی یا خیالی ادب اور حقیقت یا واقعیت پسند ادب پر کافی بحثیں ہو چکی ہیں، ان کی مختلف تعریفیں متعین کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں، ایک مخصوص عہد کے فکشن کو رومانی کہہ کر رد کیا گیا تو دوسرے عہد کے فکشن کو حقیقت پسندی سے تعبیر کر کے اس کی پزیرائی میں کوئی کسر نہ چھوڑی گئی۔ لیکن اس باریکی تک پہنچنے کی کوششیں کم ہوئیں کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ رومانی اور خیالی سے تعبیر کیا جانے والا ادب بھی اپنے عہد کی جزوی حقیقت کا عکاس ہو، اور حقیقت پسند کہا جانے والا ادب اپنے زمانے کی کلی صداقت کو بیان نہ کرتا ہو۔ فیض دونوں عہدوں کی واقعیت پسندی کا قرارِ واقعی جائزہ لیتے ہیں، دونوں کے فرق و امتیاز پر غور کرتے اور بالآخر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> عام طور سے پرانے اور نئے ادب کی حد بندی یوں کی جاتی ہے کہ پرانا ادب رومانی اور خیالی تھا اور نیا ادب واقعیت پسند اور روزمرہ زندگی کا ترجمان ہے۔ لیکن یہ تفریق سطحی ہے۔

ان کے مطابق ''پرانے ناول اور نئے ناول میں بنیادی فرق رومانیت اور واقعیت یا یوں کہہ لیجیے کہ فرق نقطۂ نظر یا طرز ادا کا نہیں بلکہ بنیادی فرق مضمون اور احساس کا ہے'' کہ ان کے بقول ''پرانے ناول کا احساس ذرا محدود تھا، نئے ناول کا احساس ذرا وسیع ہے۔'' فیض

کے نزدیک لوگوں کے چھوٹے سے زمرے کسی مخصوص طبقے یا زندگی کے کونے چھدرے کی تصویر کشی کا نہیں ''سماج کو مجموعی حیثیت سے دیکھنے کا نام واقعیت ہے۔'' چنانچہ وہ اپنے ریڈیائی مکالمے میں کہتے ہیں کہ: ''ایک ناول نویس زندگی کا ایک کونا دکھا کر بڑا ناول نویس تو بن سکتا ہے حقیقت نگار نہیں۔ خواہ اس سے متعلق اس کا بیان کتنا ہی تفصیلی اور سچا کیوں نہ ہو۔''

فیض نہ تو نئے عہد میں لکھے گئے ناولوں کی واقعیت نگاری کے دعوے کو پوری طرح قبول کرتے ہیں، نہ ہی ان ابتدائی ناولوں کو غیر حقیقی ماننے کے لیے تیار ہیں جن کی اہمیت کو ہمارے بہت سے ناقدوں نے خیالی واقعات پر مبنی ناول کہہ کر کم کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ایک نوع کی واقعیت نگاری میں ہم نے ابھی تک نذیر احمد کا جواب پیدا نہیں کیا۔ امراؤ جان ادا سے آج کل بھی پڑھے لکھے آشنا ہیں۔ حتیٰ کہ سرشار کے خواب پریشاں 'فسانۂ آزاد' میں بھی روزمرہ زندگی کی بہت سی تصویریں ملتی ہیں۔ اس کے خلاف آج کل کے سبھی ناول لکھنے والے واقعیت کے دلدادہ نہیں کہلا سکتے۔''

واضح ہو کہ فیض یہ باتیں 1942 کے اپنے مضمون 'اردو ناول' میں کر رہے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ترقی پسندوں کے کئی اہم ناول منظرِ عام پر آچکے تھے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں: ''جو تھوڑے بہت ناول لکھے گئے ان میں سجاد ظہیر کا 'لندن کی ایک رات' اپنی بالکل جدید تکنیک اور نئی نسل کے مخصوص سیاسی خلوص کے باعث خاص طور سے قابلِ ذکر ہے۔ ان کے علاوہ حال ہی میں اپیندر ناتھ اشک، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی نے بھی ناول لکھے ہیں۔ بیدی کا ناول میں نے نہیں دیکھا لیکن کرشن چندر اور اشک کے ناول 'شکست' اور 'قفس' کی قیمت ابتدائی تجربات سے زیادہ نہیں۔ مظہر امام صاحب کے مطابق 'قفس' اپندر ناتھ اشک کا ناول نہیں، افسانوں کا انتخاب ہے۔ ناول کا نام 'ستاروں کے کھیل' ہے۔ غالباً فیض کی مراد اشک کے اسی ناول سے ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا، پنڈت برج نارائن چکبست اور منشی پریم چند کی طرح فیضؔ بھی ناولوں کی تعداد، ان کے معیار اور پلاٹ سازی کے طریقۂ کار سے مطمئن نہ تھے۔ لکھتے ہیں:

''ہمارے اچھے ناولوں کی تعداد بھی ڈیڑھ درجن سے اوپر نہیں جاتی۔ یوں ناول سیکڑوں تو کیا، ہزاروں لکھے گئے ہوں گے.....لیکن ایسے ناول جنھیں آپ سنجیدہ کتابوں کی الماری میں رکھ سکیں ، جیسے میں نے عرض کیا، ڈیڑھ درجن ہی ہوں گے۔ تاہم اس مختصر پونجی سے بھی چند ایک رجحانات کا پتا ضرور چلتا ہے۔''

ظاہر ہے یہاں فیض کی گفتگو کا حوالہ صرف ادبی ناول نہیں بلکہ وہ تمام قصے ہیں جو ناول کے فارم میں ڈھالے جا رہے تھے، اس نوع کے ناولوں کی مرزا رسوؔا نے بھی یہ کہہ کر شکایت کی تھی کہ ہمارے ناول نگاروں کے ہاتھ ایک پلاٹ لگ گیا ہے جس میں وہ واقعات اور کردار بدل بدل کر سیکڑوں قصے ڈھالتے جاتے ہیں۔ فیض نے اس زمرے میں بالخصوص جاسوسی، رومانی، تاریخی اور ایسے سماجی ناول کو رکھا ہے جو فارم کی حد تک تو ناول کہے جاسکتے ہیں لیکن فن کے حسن اور فکر کی روح سے یکسر عاری ہیں۔

فیض سے پہلے ناقدین کی ایک پوری جماعت کو اور بعضوں کو بعد میں بھی ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں وعظ، تبلیغ اور تمثیل سے آگے کچھ اور دکھائی دیا تو اصغری اور اکبری کے کرداروں میں حقیقت کا التباس، اور بس۔ لیکن فیض کی تنقیدی نگاہ فن پاروں کو محض یوں ہی نہیں، یوں بھی دیکھتی ہے:

> ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں میں مولوی اور آرٹسٹ کی مسلسل ہاتھا پائی ہوتی رہتی ہے اور آرٹسٹ عام طور سے جیت جاتا ہے۔ مولانا کا مقصد عام طور سے کسی مذہبی، اخلاقی یا معاشرتی نکتے کی حمایت کرنا ہوتا ہے لیکن ناول کے دوران وہ اپنے کرداروں میں اتنا کھو جاتے ہیں کہ نکتہ انھیں بھول جاتا ہے اور لمبے لمبے وعظوں کے باوجود ناول کا ولین

(villain) اکثر ہیرو بن جاتا ہے۔

۱۹۴۲ء میں نذیر احمد کے ناولوں کے جس بنیادی نکتے کو فیض نے آشکار اور ولینوں کے ہیرو بن جانے کا انکشاف کیا تھا اس کی توضیح و تشریح اور توسیع نذیر احمد پر لکھے گئے بعد کے متعدد مضامین اور کتابوں میں حک و اضافے کے ساتھ دوہرائے جاتے رہے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ فیض نے اس عہد کے بیشتر ناولوں کے مقابلے میں نذیر احمد کے ناولوں کی سماجی حقیقت نگاری کو صداقت سے زیادہ قریب بتایا ہے اور ان کے کردار نگاری کی تعریف کی ہے۔ وہ شرر سے ڈپٹی نذیر احمد کا تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ڈپٹی نذیر احمد کے مکالموں کا ہر لفظ زندگی اور واقعیت کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ اس لیے ان کے کردار زندہ اور اپنے اعمال کے ذمے دار معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن شرر کے کردار کٹھ پتلیاں ہیں جو لکھنے والے کے اشارے پر چلتے ہیں اور اس کے بغیر ہاتھ پاؤں نہیں ہلا سکتے۔ (ص ۱۹۷)

فسانۂ آزاد کے بیشتر کرداروں اور اس میں پیش کی گئی سماج کی عکاسی کو ہمارے ناقدین حقیقی، سچا، اپنے سماج کا ہو بہو عکاس اور نمائندہ مانتے آرہے ہیں۔ لیکن فیض کی رائے ایسے ناقدین سے مختلف اور قابلِ قبول ہے۔ وہ حقیقت اور تخیل کی آمیزش سے تخلیق کیے ہوئے ان کرداروں اور سماج کی عکاسی سے متعلق اپنی رائے اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

> آپ نے انگریزی اخباروں میں مشہور و معروف چہروں کی بگڑی ہوئی مضحکہ خیز تصاویر دیکھی ہوں گی جنھیں کیریکچر کہتے ہیں۔ نقاش چہرے کے اصلی خدوخال میں کچھ ایسی افراط و تفریط کرتا ہے کہ چہرے کی ہیئت بہت کچھ مسخ ہو جانے کے باوجود بھی وہی رہتی ہے۔ کچھ اسی نوع کی افراط و تفریط سرشار نے اپنی تصویر میں کی ہے۔ اس تصویر میں

> عیاش، خالی الذہن امراء کچھ اور بھی زیادہ عیاش دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی مضحکہ خیز درباری محفلیں کچھ اور زیادہ مضحکہ خیز محسوس ہوتی ہیں۔ ان کے خوشامد پسند درباری کچھ اور زیادہ چاپلوس نظر آتے ہیں۔ اسی طرح چست زبان طباع بھٹیاریاں کچھ ضرورت سے زیادہ خوشگو ہیں اور شریف گھرانوں کی طرار منچلی دوشیزائیں ضرورت سے زیادہ طرار ہیں۔ لیکن اس افراط وتفریط کے باوجود سرشار کی تصویر میں نوابی کے آخری عہد کے خدوخال نمایاں اور زندگی کے مطابق ہیں۔
>
> (میزان، ص ۵۷۔۱۵۶)

فیض 'فسانۂ آزاد' میں سماج کی تصویر کشی اور زوال آمادہ تہذیب کے بیان کی تعریف کرتے ہیں اور اس خوبصورت، دل چسپ اور کامیاب عکاسی کی وجہ اس تہذیب اور سماج سے سرشار کی بیک وقت محبت، نفرت، لگاؤ اور انجام سے آگاہی کو قرار دیتے ہیں۔ 'فسانۂ آزاد' میں سماج کے رسوم وآداب کا نقشہ جس عرق ریزی اور تفصیل سے کھینچا گیا ہے، اس کا ہر منظر جس محنت اور دلداری سے بیان کیا گیا ہے، اور اس کے مختلف طبقوں کے نقوش جس خوبی سے اجاگر کیے گئے ہیں اسے فیض اس سماج سے سرشار کی محبت کا نتیجہ بتاتے ہیں، اور ناول میں غیر واقعیت کی فضا، قصے کے واقعات اور کرداروں کے بیان میں جگہ جگہ مزاحیہ غلو اور مبالغے کو اس سماج سے سرشار کی حقارت اور طنز پر محمول کرتے ہیں۔ خوجی کے کردار کو وہ سرشار کے طنز کا شاہکار مانتے ہیں:

> سرشار کے طنز کا سب سے بڑا مظہر خوجی کا کردار ہے۔ بزدل اور بھگوڑا لیکن شیخی خور اور لاف زن، بدصورت اور بے ڈول لیکن بزعمِ خود یوسفِ ثانی، خوشامد پسند، لالچی لیکن بقولِ خود خوددار اور فقیر صفت، ہوس پرست لیکن ہوس پرستی کے ثمر سے ناآشنا۔ یہ مضحکہ خیز شخصیت

تنزل پذیر درباری کی آخری منزل ہے۔ سرشار نے اس شخصیت کو ایک آئینے کے طور پر استعمال کیا ہے جس میں لکھنؤ کے آخری عہد کے درباری اپنے چہرے کا کوئی نہ کوئی نقش دیکھ سکتے تھے۔ (ص ۱۶۰)

فیض ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کو حقیقت نگاری کے اولین نمائندے تسلیم کرتے ہیں اور دونوں کے مزاج و مقاصد اور ماحول و معاشرت کا فرق و امتیاز بتاتے ہوئے یوں تقابل کرتے ہیں:

نذیر احمد کا مقصد بنیادی طور پر اصلاحی ہے تو سرشار کا تفریحی۔ نذیر احمد کا مزاج متین اور متفکرانہ ہے تو سرشار کا عین ان کے تخلص کے مطابق۔ نذیر احمد کا انداز ناقدانہ اور ناصحانہ ہے تو سرشار کا خالص بیانیہ۔ لیکن سب سے بڑی بات یہ ہے کہ نہ صرف 'ابن الوقت' اور 'فسانۂ آزاد' کے مصور اور ان مصوروں کے رنگ اور موقلم الگ الگ ہیں بلکہ خود تصاویر کے موضوع بھی جدا جدا ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کی سماج دہلی کے سفید پوش گھرانوں سے عبارت ہے تو سرشار کی سماج لکھنؤ کے لاابالی امراء اور ان کے گرد گھومنے والی لاتعداد مخلوق کا مرقع۔ (ص ۱۵۶)

فیض عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کے تاریخی ہونے سے انکار اور خود شرر کے ناول نگار ہونے پر اعتراض کرتے ہیں۔ وہ ان کے تاریخی ناولوں کو ایک دو نہیں کئی وجوہ سے رد کرتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ان کے ناولوں سے کسی تاریخی دور کو سمجھنے میں مدد نہیں ملتی، کسی تاریخی شخصیت کا تصور ذہن میں نقش نہیں ہوتا، ناول کی فضا کو کسی خاص تاریخی دور یا کسی خاص ملک سے متعلق کرنا مشکل ہے۔ مثلاً اگر صحرا کا نقشہ کھینچتے ہیں تو یہ صحرا عرب کا بھی ہوسکتا ہے، افریقہ کا بھی۔ شہنشاہِ قسطنطنیہ اور شاہِ غسان کے درباروں میں کوئی فرق نہیں، روما میں صبح کا ظہور اسی طرح ہوتا ہے جیسے مکہ میں، صلیبی جنگوں اور بدوؤں کی خانہ جنگی میں کوئی نمایاں فرق

نہیں دکھائی دیتا۔ نامور شخصیتوں میں سے اکثر فرضی ہیں۔ چند ایک شخصیتیں اصلی ہیں بھی، مثلاً سلطان صلاح الدین، رچرڈ یا حسن بن صباح، تو ناول سے ان کے کردار اور ان کی زندگی کے صحیح نقشے کا اندازہ نہیں ہوتا۔ جیسے کوئی بہادر ہے تو صرف اس کی شجاعت کے قصے سنائے جاتے ہیں، اگر کوئی چالباز بدطینت ہے تو اس کی فطرت کا بس یہی پہلو سامنے آتا ہے۔ ظاہر ہے چیزوں کو ممیز کرنے سے روکنے والی یہ وہ دھند اور یکساں دکھائی دینے والے ایسے عام مناظر ہیں جن سے کسی مخصوص عہد، کسی خاص خطے اور کسی اہم شخصیت کی تاریخی، جغرافیائی اور انفرادی شناخت قائم نہیں ہوتی۔ جبکہ ان واضح حوالوں کے بغیر تاریخ کا تصور ناممکن ہے۔ اور تاریخی ناول کا استناد مجروح ہوتا ہے۔

کرداروں کی پیش کش کے طریقے، ان کی شخصیت اور گفتگو میں یکسانیت کو فیض شرر کی کردار نگاری کے بڑے عیوب اور ناول نگار کا نقص قرار دیتے ہیں۔ ان کے مطابق شرر کے بیشتر اہم کردار ''منصور، عزیز، زبیر، عمرو، صلاح الدین، رچرڈ ایک ہی شخص کی مختلف تصویریں معلوم ہوتی ہیں۔'' یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> وہ ہر بات ایک ہی لہجے اور ایک ہی انداز سے کہتے ہیں۔ ایک ناول نویس میں یہ خوبی کمزوری میں بدل جاتی ہے۔ اسے ہر قسم کے اشخاص، ہر طرح کے کردار پیش کرنا ہوتے ہیں، ان کی شخصیت کا اظہار واقعات سے زیادہ ان کی گفتگو اور بول چال کے ذریعے ہوتا ہے۔ اگر وہ سب کے سب ایک ہی طریقے سے گفتگو کریں تو ان کے شخصی امتیازات بہت حد تک فنا ہو جاتے ہیں۔ شرر میں یہی بڑی کمزوری ہے۔ وہ بول چال کو مختلف سانچوں میں نہیں ڈھال سکتے، ان کے سب کردار ایک ہی زبان میں گفتگو کرتے ہیں، اور وہ ان کی اپنی زبان نہیں قصہ گو کی زبان ہے۔ (ص ١٦٦)

تو کیا وجہ ہے کہ شرر کے ناول تاریخی حوالے اور فن کے اصولوں پر پورے نہ اترنے کے باوجود بھی اس کثرت سے پڑھے جاتے تھے اور شرر کی مقبولیت کا باعث بنتے تھے۔ فیض اس کی تین وجہیں دریافت کرتے ہیں۔ پہلی یہ کہ تب مسلمانوں کو اپنی پستی کا نیا نیا احساس ہوا تھا اور اس طرح کے رومانی قصے زندگی کی تلخیوں کو بھولنے میں مدد کرتے تھے۔ دوسری، گزشتہ فتوحات کے تذکرے سے خودداری کا جذبہ پیدا ہوتا تھا اور یہ تسکین ملتی تھی کہ چلو ہم نہ سہی، ہمارے آباء واجداد تو بہادر تھے۔ اور تیسری وجہ یہ کہ دوسری قوموں کی برائیوں کے بیان سے ذہنی طور پر اپنی موجودہ شکست کا انتقام لیا جاتا تھا۔

اگر فیض کی تنقید کی بھی یہی نہج ہوتی، تو یہ کہنے میں کوئی حرج نہ تھا کہ یہ تحریر فکشن کی تنقید کی اکہری سطح، مخاصمت پر مبنی اور مناظراتی رنگ میں شرابور ہے۔ معرکۂ شرر و سرشار کے حوالے سے ایسی تنقیدیں حکیم برہم گورکھپوری، ان کے ہم عصر اور بعد کے متعدد ناقدین لکھ چکے ہیں۔ پھر فیض کی انفرادیت اور دیانت داری کیا ہوئی؟ ہے نا حیرت کی بات۔ چلیے حیرت کے اس وقفے میں پہلے یہ اقتباس پڑھ لیں:

> شرر کی کہانیوں میں ایک خاص قسم کا وفور، ایک جوش، ایک روانی ہے جس کی وجہ سے کہانی کی دلچسپی اخیر تک قائم رہتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شرر کی کہانیوں میں خالص فنی خوبیاں بہت کم ہیں۔ مثلاً ان میں کفایت نام کو نہیں۔ کئی واقعات محض خوبصورتی کے لیے داخل کر دیے گئے ہیں۔ مناظرِ قدرت کا بیان عام طور سے ایک مستقل مضمون کی صورت اختیار کر لیتا ہے جسے آسانی سے حذف کیا جا سکتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں ڈھیلی ہوتی ہیں۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود کہانی بے جان اور بے مزہ نہیں ہونے پاتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شرر اوّل تو واقعات کی حرکت میں فرق نہیں آنے دیتے، دوسرے وہ ہر کہانی میں

دو چار الجھاؤ اس قسم کے رکھ دیتے ہیں کہ بظاہر ان کا کوئی حل نظر نہیں آتا اور پڑھنے والے کی دل چسپی قائم رہتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ شرر ناول نویس نہیں، قصہ گو ہیں، اور قصہ گوئی میں انھیں کافی مہارت ہے۔'' (ص ٦٦-١٦٥)

جی ہاں یہ اقتباس فیض احمد فیض کے مضمون 'شرر' سے ہی ماخوذ ہے، جو انھیں تنقیدی تعصبات کے الزامات سے بری اور فکشن کے متعدد ناقدوں سے الگ کرتا ہے۔ فن پارے کو ہر پہلو سے دیکھنے کا یہ وہ طریقۂ کار ہے جو ناقد کی غیر جانبداری کا اعلان کرتا ہے، تنقیدی توازن کا احساس دلاتا ہے اور تخلیق کار کی کاوش کے اعتراف پر مجبور بھی۔ اسی مضمون میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں:
''ان کے ناولوں میں فنی خوبیاں زیادہ نہیں، لیکن ایک چٹخارہ ہے، ایک دل کشی، ایک کیفیت۔ اسے مطالعے کے ابتدائی زمانے میں فنی خوبیوں سے کم قیمت نہیں سمجھنا چاہیے۔''

پریم چند کو بعض ناقدوں نے مختصر افسانے کا باوا آدم کہا تو کسی نے فکشن کا امامِ اعظم۔ چند لوگوں نے ان کی عظمت کا اعتراف یہ کہہ کر کیا کہ ایک مدت سے سر کے بل کھڑے افسانے کو پریم چند نے نہ صرف پانو کے بل کھڑا کیا بلکہ اسے چلنا بھی سکھایا۔ ایک بڑے حلقے کی ان سے وابستگی کی وجہ ترقی پسند تحریک کی حمایت اور دیہات سے متعلق لکھے ہوئے ان کے ناول اور افسانے بنے۔ ایک آدھ ناقد نے بزعمِ خود انھیں رد بھی کیا لیکن مجموعی طور پر پریم چند کو ہمارے یہاں بے پناہ احترام حاصل ہے اور شیکسپیئر جیسا مقام بھی۔ ان کا توازن اور تقابل دنیا کے عظیم فکشن نگاروں سے کیا گیا اور کئی ایک نے تو انھیں اوروں سے برتر بھی ثابت کر دیا۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ پریم چند ہمارے چند بڑے فکشن نگاروں میں شامل ہیں۔ ان کے ناول اور افسانے ہندوستانی سماج کے ایک بڑے حصے کے عکاس اور ہم میں سے بہتوں کے جذبات کے ترجمان ہیں۔ انھوں نے مختصر افسانے کی ایک راہ متعین کی اور فکشن کی دنیا میں کئی کارہائے نمایاں انجام دیے۔ عام قارئین کی طرف سے انھیں جو مقام و مرتبہ ملنا چاہیے تھا، ملا۔

لیکن تربیت یافتہ ناقدین نے ان کے ساتھ انصاف نہ کیا۔ انصاف یوں نہیں کیا کہ انھوں نے ان کے فن کا واقعی اور اصولی تجزیہ کرنے کے بجائے عقیدت و محبت کے چشمے سے سرسری جائزہ لیا۔ نتیجے کے طور پر بیشتر ایسے تنقیدی فیصلے آئے جن کی حیثیت غالب و مومن کے مقابلے میں استاد ذوق سے متعلق مولانا محمد حسین آزاد کی رائے کی ہے۔

پریم چند کے بہت سے نقادوں میں ایک نام فیض احمد فیض کا بھی ہے۔ فیض نے پریم چند کے فن پر باضابطہ کوئی مضمون تو نہیں لکھا لیکن اپنے دوست اور ہم عصر آغا عبدالحمید کے پریم چند پر تحریر کردہ مضمون کے حوالے سے ایک تفصیلی بحث کی ہے جو ''پریم چند'' کے عنوان سے ان کے مجموعۂ مضامین ''میزان'' میں شامل ہے۔ اس تحریر سے جہاں ایک طرف عام ناقدوں کے غیر ذمے دارانہ رویوں کا پتا چلتا ہے تو دوسری طرف اس میں پریم چند کے فن سے متعلق فیض نے جو گفتگو کی ہے وہ ان کے تنقیدی شعور کی پختگی، ان کے تجزیاتی ذہن اور ژرف نگاہی کا ثبوت ہے۔ بحث کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> بھئی چند روز ہوئے، وہ تمھارا پریم چند پر لکھا ہوا مضمون پھر دیکھا تھا۔ وہی جو 'مجلس' میں چھپا ہے۔ تم نے تو اس میں پریم چند کی اتنی تعریف کی ہے کہ ٹالسٹائے، دستوفسکی وغیرہ وغیرہ سب ہیچ معلوم ہونے لگے ہیں۔ پریم چند میں دو چار خوبیاں سہی، لیکن ناول کے میدان میں ایسے تیس مار خاں تو وہ ہرگز نہیں تھے۔

فیض نے پریم چند کے یہاں کئی چیزوں رکمیوں کی نشان دہی کی ہے جن کی طرف ناقدین کی توجہ بہت کم گئی ہے۔ مثلاً ایک جگہ وہ کہتے ہیں:

> جنس ہی کو لے لو۔ انھوں نے ہر جگہ اس موضوع سے پہلو تہی کی ہے۔ ان کے یہاں جب بھی ایک مرد اور عورت کو آپس میں محبت ہوتی ہے تو اس میں وہی طہارت اور تقدیس اور روحانیت اور جانے کیا الا بلا شامل

> ہو جاتے ہیں جنھیں بیس بائیس سال کی عمر تک ختم ہو جانا چاہیے۔ پریم
> چند کے کرداروں کی باہمی محبت وہی نوخیز جوڑے کی سی محبت ہوتی ہے
> جس پر روحانیت اور آئیڈیلزم کا ملمع چڑھا ہوتا ہے۔

اس کی مثال وہ ان کے ناول ''چوگانِ ہستی'' سے دیتے ہیں جس میں ان کے کردار صوفیہ اور رونے سنگھ باقی تمام معاملات میں حد درجے پختہ کار ہیں لیکن ان دونوں کی محبت بالکل بچوں کی سی دکھائی گئی ہے۔ اس حوالے سے وہ سخت طنزیہ لہجے میں کہتے ہیں: ''انسانی جسم اور اس کی ازلی خواہشات سے پریم چند یا تو واقف نہیں ہیں یا پھر ان کے متعلق لکھنے کی ان میں جرأت نہیں ہے۔'' وہ پریم چند کے مذہب، سماج اور بعض اصولوں کو بغیر سوچ بچار کے مان لینے، بلا وجہ قربانی دینے کے جذبے اور زندگی کی خوشیاں چھوڑ کر دنیا کو تیاگ دینے کو قابلِ احترام بات ماننے پر بھی سخت معترض ہیں۔

فیض یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ پریم چند کو کردار نگاری میں خاصی مہارت ہے لیکن وہ یہ ماننے کو تیار نہیں ہیں کہ اس میں وہ پوری طرح کامیاب ہیں۔ ان کے مطابق، ''پریم چند کے بیشتر مرد وزن مثالی یا ٹپکل (typical) کردار ہیں ۔ مثلاً ان کے کئی ناولوں اور بہت سے افسانوں میں ایک ہی قسم کا امیر زمیندار دکھائی دے گا جو انگریزوں کی طرح رہتا ہے اور حکام کی اطاعت کو اپنا ایمان خیال کرتا ہے۔'' یا پھر ان کے یہاں ''مثالی عورت وہ ہے جو کسی اصول کے لیے اپنی جان تک قربان کر دے، خواہ وہ اصول غلط ہی کیوں نہ ہو۔''

آغا عبدالحمید اپنے اسی مضمون میں جب نذیر احمد، سرشار، شرر اور رسوا کے ساتھ پریم چند کا تقابل کرتے ہوئے پریم چند کو اہم ناول نگار بتاتے اور کردار نگاری کے معاملے میں ان کو فوقیت دیتے ہیں تو اس پر فیض ان الفاظ میں اعتراض کرتے ہیں:

> اسے ناانصافی نہیں، ظلم کہتے ہیں۔ اگر نذیر احمد کے ناول اوّل درجے
> کے نہیں ہیں، اگر کلیم، ظاہر دار بیگ، ابن الوقت اور امراؤ جان ادا جیتے

> جاگتے کردار نہیں ہیں تو کچھ ہمیں بھی پتا چلے کہ پریم چند مرحوم نے ان
> سے بڑھ کر کیا تیر مارا ہے۔ (ص ۱۷۱)

فیض کا خیال ہے کہ پریم چند اہم فکشن نگار ہونے اور خوبصورت کہانیاں لکھنے کے باوجود فکشن کی تخلیق کے فن سے کماحقہٗ واقف نہ تھے۔ اسی لیے ان کے یہاں اصولِ فن کی غلطیاں اور تکنیک کی خامیاں بہر حال موجود ہیں جو ان کی تخلیقات کو عظمت بخشنے اور انھیں عظیم بنانے کی راہ میں حائل ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ان کو ناول اور افسانے کے پلاٹ کی تعمیر میں کوئی دسترس نہیں۔ وہ بہت سے سوال اٹھاتے ہیں لیکن ان کا جواب دینے کی بجائے آنکھ بچا جاتے ہیں۔ میں پوچھتا ہوں اگر یہ سب کچھ درست ہے تو پھر پریم چند کی کیا عظمت رہ جاتی ہے۔

پریم چند کی زبان، فکشن کے بیانیے اور کرداروں کے مکالموں کو ہمارے ناقدین نے سراہا ہے اور انھیں کہانی، ماحول اور کرداروں کے حسب حال بتایا ہے۔ ان کے کامیاب افسانوں میں سے بیشتر کا تعلق دیہات سے ہے اور بلاشبہ وہ اس کے نمائندے تسلیم کیے جاتے ہیں۔ اب فیض کی تحریر سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> نہ جانے پریم چند کو بیٹھے بٹھائے دیہاتی زبان استعمال کرنے کی کیا ضرورت پیش آئی ہے۔ عام طور سے ان کی دیہاتی زبان صرف اتنی ہے کہ حضور کو جو را اور مشکل کو مسکل لکھ دیا جائے۔ اور مزے کی بات تو یہ ہے کہ ایک دیہاتی ایک ہی تقریر میں ایک فقرہ دیہاتی زبان میں بولتا ہے اور دوسرا فقرہ اچھی خاصی لکھنوی اردو میں۔

گوکہ فیض ایسی زبان کے استعمال کو کسی حد تک قابل معافی سمجھتے ہیں لیکن فن کی بنیادی خامیوں پر سخت اعتراض کرتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوی ٹریٹ منٹ سے متعلق ان کی یہ

رائے ملاحظہ کیجیے:

> ان کے ناول میں کہانی تو ہوتی ہے لیکن نہ تو وہ اس میں توازن قائم رکھنے کا خیال رکھتے ہیں، نہ ڈھنگ کا پلاٹ بنا سکتے ہیں۔ محض کہانی بیان کرلینا تو کوئی ایسا کمال نہیں ہے۔ جب تک اس میں ایک ارادی صنعت اور بچا تلا ڈیزائن یا نقشہ موجود نہ ہو... پریم چند کے افسانوں میں بھی یہی برائی ہے۔ وہ کبھی کبھی اس بات سے غافل ہوجاتے ہیں کہ غیرضروری چیزیں افسانے کو کتنا نقصان پہنچاتی ہیں۔ افسانے کا ظرف بہت تنگ ہوتا ہے، اور غیرضروری اجزا اس کے توازن کو بگاڑ دیتے ہیں۔ پریم چند کے کئی مختصر افسانے، افسانے نہیں مختصر ناول ہیں۔ (ص ۱۸۰)

ترقی پسندوں کے محض مارکسی اور اشتراکی دبستان تنقید تک محدود ہونے اور ان پر ادبی جمالیات کو مجروح کرنے کے الزامات کو یاد کیجیے اور اس تحریک سے فیض کی شدید نظریاتی وابستگی کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان کا یہ اقتباس پڑھیے:

> مجھے پریم چند پر ایک بڑا اعتراض یہ ہے کہ وہ کبھی کبھی اپنے افسانوں میں کھلم کھلا وعظ شروع کردیتے ہیں۔ یوں تو آرٹ پروپیگنڈے سے خالی نہیں ہوتا لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ایک ناول پر دیہات سدھار کے پمفلٹ کا شبہ ہونے لگے۔

کیا اب بھی فیض کی فکشن تنقید کے بے لاگ، بیباک اور غیرجانبدار ہونے میں کوئی شبہ رہ جاتا ہے؟ شاید نہیں۔ اور شاید اسی لیے روادار، وضع دار، کم گو اور رکھ رکھاؤ والے 'شاعر فیض' سے 'نثر نگار فیض' مختلف اور بحیثیت نقاد بالکل الگ نظر آتے ہیں۔ فیض کو فکشن کا باضابطہ نقاد تسلیم کرنے یا نہ کرنے کا اختیار آپ کے پاس محفوظ ہے، لیکن فکشن کے حوالے سے ان کے

تنقیدی شعور، تجزیاتی ذہن، فنی بالیدگی اور کمیت کے اعتبار سے چند ہی سہی مگر ان کے شائع شدہ مضامین سے انکار کا کوئی تو جواز ہونا چاہیے۔

❁❁❁

جدید فکشن کی اوّلیں ناقد: ممتاز شیریں

ممتاز شیریں خود افسانہ نگار اور فکشن کی بہت اچھی نقاد ہیں۔ فن پاروں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کی نظر ہمیشہ عالمی ادب پر رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقیدی رایوں کے پیچھے نقد ونظر کا جو معیار کارفرما ہے وہ انتہائی قابل قدر اور لائق تحسین ہے۔ انھوں نے نہ صرف اردو کے افسانہ نگار بلکہ کئی شہرہ آفاق مصنفین کے ناول اور افسانوں کا فنی تجزیہ کیا ہے اور ان سے اردو کے کئی اہم فکشن نگاروں کے فن کا مقابلہ وموازنہ بھی کیا ہے۔ افسانے کے حسن وقبح کی وضاحت اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں انھوں نے اکثر بے لاگ اور غیر جانبدارانہ رویہ اپنایا ہے اور انھیں پوری دیانت کے ساتھ فنی معیار پر جانچنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے افسانے کی تکنیک اور موضوع کے علاوہ افسانے کی ہیئت، اس کے مواد، طریقۂ اظہار، پلاٹ اور کرداروں اور ان سے ابھرنے والے تاثرات کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ ان کے افسانے کے تنقیدی نظام میں موضوع، تکنیک، پلاٹ اور کرداروں کا نفسیاتی تحلیل وتجزیہ بنیادی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے اور اس کی فنی لوازمات سے متعلق شیریں کے نظریات وخیالات ان کے مختلف مقالوں، جائزوں، تبصروں، دیباچوں اور خطوط میں بکھرے ہوئے ہیں۔ افسانے کے ابتدائی ماخذ اور اس کی صنف کے بارے میں امریکی

افسانوں کے ترجمے ''پاپ کی نگری'' کے اپنے دیباچے میں لکھتی ہیں:

> افسانے کا ازلی ماخذ روایتیں اور حکایتیں ہیں اور سب سے پہلی حکایتیں عبرانی یونانی اور عربی میں پائی جاتی ہیں۔ قرون وسطی میں حکایتیں، سفر کی داستانیں اور رومان عام تھے لیکن مختصر افسانے کو بذات خود ایک ''فن'' کی حیثیت حاصل نہیں ہوئی تھی۔ رے ویسٹ لکھتے ہیں کہ واشنگٹن ارونگ جو امریکہ کے سب سے پہلے افسانہ نگاروں میں سے ہیں، اپنے افسانوں کو افسانہ نہیں سمجھتے تھے بلکہ ایسی لفظی تصویریں جو واقعات اور مقامات کی نمائندہ ہوں اور جو خاکہ کہی جا سکتی ہیں۔ لیکن خاکہ ہو یا حکایت آج یہ سب مختصر افسانے کی صنف میں آتے ہیں۔[1]

مختصر افسانے کے موضوع، اس کی اہمیت اور فنی نزاکت سے متعلق اپنے مقالے ''طویل مختصر افسانہ'' میں لکھتی ہیں:

> خام زندگی سے کٹا ہوا ایک چھوٹا سا ٹکڑا بھی مختصر افسانہ بن سکتا ہے—— مختصر افسانہ ایک چھوٹے سے نکتے کو پوری شدت اور قوت کے ساتھ گرفت میں لے سکتا ہے جیسے خورد بین کی آنکھ اور محدب شیشے سے چھوٹی سے چھوٹی شے کی تفصیل نظر آتی ہے جو اپنی جگہ ایک خاص اہمیت رکھتی ہے۔ صرف چند لمحات، تین منٹ کی ٹیلی فون پر گفتگو، ایک چھوٹی سی تبدیلی، ایک موڈ، ایک کیفیت۔ یہ سب مختصر افسانے کے موضوع بن سکتے ہیں—— مختصر افسانے میں ایک لمحے کی بھی بڑی اہمیت اور وقعت ہے۔ وقت کا شدید ارتکاز یہاں یوں ہوتا ہے جیسے ایک لمحے میں ساری زندگی سمٹ آئی ہو یا جیسے زندگی ایک نکتے پر آن

کر رک گئی ہوں[2]

افسانوں کے جائزے سے متعلق اپنے ایک مضمون "ہماری افسانہ نگاری کے یہ دو سال ۴۶-۱۹۴۵ء مشمولہ "نیا دور" میں مختصر افسانے کی خصوصیات سے متعلق اسٹیفن اسپنڈر کے حوالے سے لکھتی ہیں کہ مختصر افسانے کے دو رخ ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ افسانہ ایک چھوٹی سی تشبیہ ہے۔ فنکار ہر لمحہ فنی شعور کو ساتھ رکھ کر بڑی چابکدستی اور نزاکت سے افسانے کی چھوٹی سی دنیا تعمیر کرتا ہے۔ مشاہدے کی باریکی، اشارات و کنایات، چھوٹے چھوٹے واقعات جو افسانے کے لیے اہم اور معنی خیز ہیں، یہ افسانے کی خصوصیات ہیں۔ کینوس بڑا ہو تو ان چیزوں کا زیادہ اثر نہیں ہوتا۔ دوسری قسم یہ ہے کہ "افسانہ" لکھنے والے کے پورے تجربے کا ایک ٹکڑا ہوتا ہے۔ اس میں اتنی کاریگرانہ تراش اور صفائی نہیں ہوتی لیکن ایسے افسانوں میں دلچسپی اور روانی زیادہ ہوتی ہے۔ یہاں بڑی نفاست سے ایک چھوٹی سی چیز تیار نہیں کی جاتی۔ خواہ کنارے گھس کر صاف بھی نہ کیے گئے ہوں، مواد پھیلا ہوا ہو پھر بھی ایسی کہانیاں زیادہ دلچسپ ہوتی ہیں اور گہری اور عظیم بھی ہو سکتی ہیں کیونکہ ان میں ایک چھوٹا سا نقش، نہیں ایک تجربے کی، زندگی کے فلسفے کی جھلک ہوتی ہے۔

ممتاز شیریں افسانے کی خصوصیات میں فنکار کے تجربے اور زندگی کے فلسفے کو بڑی اہمیت دیتی ہیں اور ان افسانوں کو زیادہ سراہتی ہیں جن میں مذکورہ دونوں خصوصیات موجود ہوں۔ فنکار کے تجربے کے ساتھ مشاہدے کو بھی وہ افسانے کی بنیادی خصوصیت قرار دیتی ہیں اور جن افسانوں کی اساس فنکار کے تجربے یا مشاہدے پر نہ ہو انھیں شدت احساس اور خلوص سے عاری بتاتی ہیں۔ شاہد حمید کے نام اپنے ایک خط میں لکھتی ہیں:

> آج ہر کسی سیاسی موضوع پر افسانے لکھے جا رہے ہیں۔ گھر بیٹھے شملہ کانفرنس اور کیبنٹ پلان پر افسانے، ہندوستان میں بیٹھے اسپین کی خانہ جنگی پر افسانے۔ ان کی مضحکہ خیزی ظاہر ہے۔ اعلیٰ ادب میں Range کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر

احساس کی شدت اور تخلیق کی اندرونی لگن نہ ہو۔[۳]

وہ اپنے دو افسانوں ''رانی'' اور ''شکست'' کو بھی محض اس لیے اپنے اچھے افسانوں کی فہرست سے خارج قرار دیتی ہیں کہ ان کی پیشکش میں ان کے بقول ''بیرونی شعوری کوشش شامل ہے۔''[۴]

ایڈگر ایلن پو کی افسانوی ادب میں اس لحاظ سے بڑی اہمیت ہے کہ وہ پہلا ادیب ہے جس نے مختصر افسانے کو فن کی بلند ترین مقام پر جگہ دی اور اس کے لوازم میں تنظیم کی طرف توجہ دلائی لیکن شیریں کو ان کی اس رائے سے اختلاف ہے کہ افسانہ شعوری کوشش سے بنائے خاکے کے مطابق لکھا جائے:

> پو کی مختصر افسانے کی تعریف اب خاصی معروف ہے ''جب ایک ماہر فنکار ایک کہانی تیار کرے گا تو اپنے خیالات کو واقعات کے ذریعے بیان نہیں کرے گا بلکہ وہ بڑی احتیاط سے ایک ''واحد تاثر'' پیدا کرے گا اور پھر ایسے واقعات لے کر ان کو اس طرح ترتیب دے گا کہ وہ مناسب اور موزوں تاثر پیدا ہو سکے۔ سارے افسانے میں ایک جملہ ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہونا چاہیے جو اس پہلے سے طے شدہ خاکے سے مطابقت نہ رکھتا ہو۔'' پو کے مختصر افسانے کی اس تعریف میں ''واحد تاثر'' کی شرط اہمیت رکھتی ہے لیکن اس تعریف میں ایک خامی یہ ہے کہ افسانے کو ایک نہایت شعوری کوشش بتایا گیا ہے۔[۵]

انھیں پو کے افسانوں میں بھی یہی خامی نظر آتی ہے۔ فنی اعتبار سے ان کے افسانوں کو مکمل بتاتے ہوئے ان کی تنقید یوں کرتی ہیں:

> پو کے افسانے موجودہ دور کے معیار کے لحاظ سے بھی مکمل بنے ہوئے

ہیں۔ ایک خاص فضا میں لپٹے ہوئے۔ ابتداء، اٹھان، انتہا، اختتام سب اپنی جگہ مکمل لیکن پو نے اپنے افسانوں میں تکنیک اور ڈیزائن پر زیادہ توجہ صرف کی ہے حالانکہ افسانے کی ہیئت بجائے خود ایک اظہار ہے ایک بھرپور انسانی تجربے کا۔[6]

ممتاز شیریں نے متعدد جگہوں پر اپنے اس خیال کا اعادہ کیا ہے کہ افسانہ یہ نہیں کہ فنکار شعوری طور پر پہلے سے تیار کیے ہوئے پلاٹ اور تکنیک کے فریم میں واقعات اور کرداروں کو فٹ کرتا جائے بلکہ، افسانہ، لکھے جانے کے عمل سے پہلے فنکار کے ذہن میں ایک مکمل اکائی کی شکل میں موجود ہوتا ہے۔ جسے وہ مناسب فنی وسیلے کے ذریعے پیش کرتا ہے یا یوں کہیے کہ ذہن میں تشکیل پایا ہوا افسانہ افسانہ نگار کو ایک خاص تکنیک اور ایک خاص مزاج میں ڈھالنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ''اپنی نگریا'' کے دیباچے میں لکھتی ہیں:

فنکار کے ذہن میں افسانہ ایک مکمل اکائی بن کر جنم لیتا ہے چنانچہ افسانہ کاغذ پر منتقل ہونے سے پہلے میرے ذہن میں مکمل فنی تشکیل پا لیتا ہے، خواہ وہ ''انگڑائی'' کی سی معصومیت اور فطری بے ساختگی لیے ہوئے ہو، خواہ ''کفارہ'' کا سا Sophisticated فسانہ ہو۔ میں شعوری طور پر افسانہ کی تکنیک، دوسری جزئیات اور لوازمات کا پلان کر کے نہیں لکھتی بلکہ اندرونی تقاضوں کی بنا پر افسانہ اپنا ایک خاص مزاج پا لیتا ہے اور ایک خاص فنی ہیئت میں ڈھل جاتا ہے چنانچہ ''انگڑائی'' کی تکنیک اور پیشکش مجھے ایک خواب میں سجھائی دی۔ میں نے سارا خواب جوں کا توں الفاظ میں منتقل کر دیا اور خواب سے زیادہ لاشعوری کیفیت اور کیا ہو سکتی ہے۔[7]

لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ممتاز شیریں افسانے کے تنقیدی عناصر میں تکنیک کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتیں بلکہ انھوں نے اکثر اپنے اور دوستوں کے افسانوں سے بحث کرتے ہوئے تکنیک پر بطور خاص توجہ دی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ تکنیکی پینتروں کی قائل نہیں لیکن ایک اچھے افسانے کی فنی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہوئے اس کے دوسرے لوازمات کے مقابلے میں انھوں نے تکنیک کو اولیت دی ہے اور خود بھی کئی تکنیکی تجربے کیے ہیں۔ ''دیپک راگ'' اور ''میگھ ملہار'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ جو لوگ تکنیکی تجربے کو اہمیت نہیں دیتے ان سے وہ شاکی ہیں۔ ان کے خط کا ایک اقتباس دیکھیے:

> تکنیک بذات خود کوئی چیز نہیں۔ کسی خاص مواد سے زیادہ سے زیادہ اثر پیدا کرنے کا موزوں ترین طریقہ ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ہاں کہنے کے انداز کی کوئی وقعت نہیں حالانکہ کسی چیز کی فنی قدر و قیمت میں اس کا بڑا حصہ ہے۔[8]

اپنے مشہور مقالے ''تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں'' میں تکنیک کی تعریف یوں کرتی ہیں:

> فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی ''تکنیک'' ہے۔

اس کی مزید وضاحت ایک مثال کے ذریعے اس طرح کرتی ہیں کہ اس کی آخری ترکیبی شکل میں ہیئت اور افسانے کی تعریف بھی متعین ہو جاتی ہے۔ لکھتی ہیں:

> ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے اسے ''خام مواد'' سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا یہ ''اسلوب'' ہے۔ پھر کاریگر اس رنگ اور مٹی کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا،

> توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی سی مثال ہے۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ہئیت'' کہتے ہیں۔ اور جو چیز بنتی ہے وہ ''افسانہ''۔ ہئیت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ''ہئیت'' مکمل شکل ہے اور ''افسانہ'' مکمل چیز۔[9]

ناول اور افسانے کی بیانیہ تکنیک کی تعریف کی تعیین، مغربی فکشن میں مستعمل مختلف تکنیکوں کے تعارف، ان پر مشتمل تخلیقی فن پاروں کے تجزیے، اردو میں ان سے مشابہ یا انھیں تکنیکوں کی دریافت اور ان کی حدود اور وسعتوں پر سیر حاصل بحث کے بعد ممتاز شیریں نے تکنیک کی اقسام کا جو خاکہ بنایا ہے وہ اس طرح ہے:

۱۔ صیغے کے لحاظ سے۔ ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق۔

۲۔ (الف) صرف تصویر کشی یا بیان۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہے۔

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔

تکنیک کی اقسام کے اس خاکے کو نہ تو مکمل کہا جا سکتا ہے نہ خامیوں سے پاک۔ خود ممتاز شیریں نے بھی اسے بس ایک موٹی سی مثال کہا ہے۔ (تکنیک والے حصے میں اس پر سرسری گفتگو کی جا چکی ہے)۔

افسانے کی تنقید میں وہ راوی کو خاص اہمیت دیتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ افسانے کے بیان میں صیغہ اور تذکیر و تانیث (عورت کی زبانی مرد کی زبانی) کا فرق بظاہر بہت معمولی دکھائی دیتا ہے لیکن اس سے تاثر میں بہت زیادہ فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر افسانے میں راوی کے مناسب و موزوں استعمال اور ان کے بیان سے پیدا ہونے والے اثر کے بارے میں

لکھتی ہیں:

> ایسے افسانوں کے لیے جن میں مصنف اپنے آپ کو کرداروں اور ماحول سے الگ رکھ کر غیر جانبدارانہ طور پر نقشہ کھینچتا ہے صیغۂ غائب اور اِن ڈائرکٹ نریشن موزوں ہے۔ یا اگر مصنف خود ایک طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور ایک دوسرے طبقے کی زندگی کا نقشہ کھینچ رہا ہو تو صیغۂ غائب استعمال کرنا پڑتا ہے۔ صیغۂ متکلم میں بیان کرنے سے جذباتی اثر زیادہ ہوتا ہے۔ بعض افسانوں میں مواد اور موضوع ایسا ہوتا ہے کہ مرد کی زبانی کہے جانے سے وہ بات پیدا نہیں ہوتی جو عورت کی زبان سے پیدا ہو سکتی ہے۔[۱۰]

وہ تکنیک کے اس راز سے بھی روشناس کراتی ہیں کہ کوئی کہانی نوجوان مرد یا لڑکی کی زبانی رعنائی یا شگفتگی حاصل کر لیتی ہے، بوڑھے کی زبانی ماضی کی یادوں اور حسرتوں میں ڈوب جاتی ہے اور بچے کی زبانی معصومیت میں سمٹ آتی ہے۔

ممتاز شیریں نے ''پلاٹ'' اور ''کردار'' کی کوئی درسی نوعیت کی تعریف تو نہیں کی ہے لیکن افسانے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کو بہت اہمیت دیتی ہیں۔ بلونت سنگھ کے افسانے ''پنجاب کا البیلا'' کی کردار نگاری کے بارے میں لکھتی ہیں:

> جسا سنگھ (افسانہ، پنجاب کا البیلا) میں انھوں نے ایسا جیتا جاگتا کردار پیش کیا ہے، اس کا حلیہ اس کی آواز اس کی ایک ایک حرکت کو اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ یہ کردار برسوں ہمارے ذہن سے محو نہ ہوگا۔ اردو میں بہت کم ایسے کردار ہیں جو افسانے سے الگ ہو کر زندہ رہ سکیں، جسا سنگھ بلاشبہ ان میں سے ایک ہے۔[۱۱]

واشنگٹن ارونگ کے افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

واشنگٹن ارونگ امریکہ کے سب سے پہلے افسانہ نگاروں میں سے ہیں اور ان کی Sketch Book میں ان کی مشہور کہانیاں The Legend of the sleeby Hallo اور Ripvan Winkle زبان زد عام ہیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں کو محض Sketch کیوں کہا ہے۔ کیونکہ واقعات اور مقامات کے بھرپور تصویری خاکے تو ان میں ضرور کھینچے گئے ہیں بلکہ یوں کہنا چاہیے ان میں ایک مکمل فضا پیدا کردی گئی ہے لیکن ساتھ ہی مکمل پلاٹ کے ساتھ یہ بھرپور کہانیاں بھی ہیں۔[۱۲]

آغاز اور انجام افسانے کے وہ حصے ہیں جہاں افسانہ نگار کی فنکاری کا جوہر کھلتا ہے۔ بہت سے افسانے عظیم موضوع اور عمدہ مواد کے ہونے کے باوجود محض اس وجہ سے قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے یا ان کے ذہن میں کسی طرح کا تاثر قائم کرنے میں ناکام ہوتے ہیں کہ ان کے آغاز و انجام پر افسانہ نگار نے وہ محنت نہیں کی یا اس نے اس ہنر کا استعمال نہیں کیا جو قاری کا دامن پکڑ کر اسے پڑھنے پر مجبور کردے، یا پڑھ چکنے کے بعد قاری کے ذہن پر کچھ دیر تک اس کا اثر باقی رکھے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظریہ بیان سے کیا جاتا تھا لیکن اب چھوٹتے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ بعض افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا نچوڑ پیش ہو جاتا ہے افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آجاتی ہے۔[۱۳]

اسی طرح کے آغاز کے سلسلے میں وہ دیوندر ستیارتھی کے افسانے ''برہمچاری'' اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ''چیچک کے داغ'' کو مثال کے طور پر پیش کرتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ کیسے چند ابتدائی جملوں میں افسانہ نگار نے کتنی ساری تفصیلیں جمع کر دی ہیں اور افسانے کے موڈ، فضا اور اس کے نچوڑ کو پیش کیا ہے۔ بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھنچ جاتی ہے۔ شیریں لکھتی ہیں کہ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر ٹھیرالیں۔ جیسے او۔ ہنری، سارویَن اور برٹ ہارٹ کے آغاز... اردو میں خصوصیت سے انور کے آغاز بہت جاذب ہوتے ہیں مثلاً ''خط استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں، مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے۔'' اس مثال کے بعد شیریں لکھتی ہیں کہ ''استوا کے قریب'' کا جملہ... سارا افسانہ پڑھنے کے لیے مضطرب کر دے گا۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ فنکار اتنی سادہ جغرافیائی حقیقت کو آخر کیوں جھٹلا رہا ہے یا دن اور رات سے اس کا کوئی اور مطالب ہے؟۔

افسانے کے انجام کے بارے میں شیریں یوں لکھتی ہیں:

> کچھ افسانوں کے اختتام ایسے ہوتے ہیں کہ انجام پر افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے۔ کئی ایک میں یک دم رک جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح کا احساس کہ کاش یہاں داستان کی ڈوری کٹ جائے۔ اور کبھی کبھی تو اختتام اختتام ہی نہیں معلوم ہوتا۔ افسانے کے متعلق ایک نظریہ یہ تھا کہ اس کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے۔ اچانک کوئی ایسا موڑ جس سے پورے افسانے کی صورت بدل جائے اور ہمیں ایک دم حیران کر دے۔[۱۴]

ممتاز شیریں اس طرح کے اچانک موڑ یا چونکا دینے والے اختتام کی مثال میں موپساں کے مشہور افسانے The Necklace کو پیش کرتی ہیں۔ اردو میں اس طرح کے اختتام کی عمدہ مثال منٹو کے افسانے ''کھول دو'' سے دی جا سکتی ہے۔

فکشن کے قدیم تصورات کے ساتھ ساتھ اس کے نئے رجحانات اور تکنیکی تبدیلیوں پر بھی ان کی گہری نظر تھی، چنانچہ لکھتی ہیں:

> اب افسانے کے آغاز و انجام کا ایک الگ نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی لیکن اب یہ احساس آ چلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے۔ کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی۔ زندگی ایک، نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے۔ کہانی کا اختتام حد آخر نہیں ہے۔ داستان ہر مقام سے شروع اور ہر مقام پر ختم کی جا سکتی ہے اور ایسا ہر افسانہ پیچیدہ زندگی کا محض ایک ٹکڑا ہے۔ اسی لیے آج افسانوں اور ناولوں کا اختتام ایک نئے آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے۔[۱۵]

کبھی افسانے میں اتحاد زمان و مکاں کو لازمی قرار دیا جاتا تھا اور افسانے کی تنقید میں وحدت تاثر اور اتحاد زمان و مکاں کے تذکرے کے بغیر گفتگو مکمل نہیں ہوتی تھی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ ''اتحاد زمان و مکاں کی اب وہ اہمیت نہیں رہی۔ وقت اور مقام میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ ایک خاص وقت میں ایک آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے۔ اس لیے وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ وہ ''یولی سس'' کی مثال کے ذریعے اپنی بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''یولی سس'' کا ہیرو دوران ناول میں تو ڈبلن میں مقیم ہے لیکن ڈبلن کی گلیوں میں چلتے چلتے اس کا ذہن ماضی کی طرف چلا جاتا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ مقام بھی بدل جاتا ہے۔ وقت ماضی حال اور مستقبل...... سب کچھ ہو سکتا ہے۔ انسانی دماغ میں گذشتہ واقعات بھی سما جاتے ہیں۔ ماضی کی یادیں بھی محفوظ

ہوتی ہیں اور تخیل مستقبل کی طرف بھی لے اڑتا ہے۔ [16]

اردو افسانے کی روایتی تنقید میں فضا بالعموم اس ماحول اور منظر کے بیان کو کہا گیا ہے جسے افسانہ نگار پس منظر کے طور پر استعمال کرتا اور اس سے افسانے میں کسی خاص کیفیت کو ابھارتا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

> اردو افسانہ نگاروں کے یہاں بھی منظرکشی کے ذریعے فضا قائم کرنے کی مثالیں عام ہیں...... مثال کے طور پر کہانی کے اس پہلو پر غور کیجئے کہ قاری جب کہانی پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے تو اپنے دل میں یہ خیال، جذبہ اور توقع لے کر آتا ہے کہ کہانی میں جو ماحول اس کی نظر کے سامنے آئے گا وہ کسی نہ کسی لحاظ سے اس ماحول سے مختلف ہوگا جس سے اسے ہر وقت دو چار رہنا پڑتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیں کہ وہ ایک نئی دنیا کی تلاش میں جس میں کوئی نہ کوئی نیاپن ہے، کہانی کا رخ کرتا ہے۔ افسانہ نگار اور قصہ گو کو اس کے دل کی اس کیفیت کا علم ہے اس لیے بحیثیت فنکار کے اس کا فرض ہے کہ وہ قاری کے اس جذبے کو تسکین دے اور اس کی توقع کو پورا کرنے کا سامان پیدا کرے۔ اور کہانی میں ایک ایسا ماحول بنائے جو حقیقت کا صحیح عکس ہونے کے باوجود ایسا ہو کہ قاری اس ماحول میں آکر محسوس کرے کہ وہ ایک نئے ماحول میں آگیا ہے۔ [17]

ممتاز شیریں کا نظریہ اس سے بالکل مختلف ہے۔ ان کے مطابق ''فضا'' (atmosphere) کے معنی محض کسی منظر کو ایک خاص رنگ دینے کے نہیں ہیں۔ جیسا کہ عام طور پر کہہ دیا جاتا ہے کہ فلاں افسانے میں ''فضا'' ہے، یا فلاں افسانے میں ''مقامی فضا'' پیدا کی گئی ہے۔ افسانے کی

فضا اور لہجہ دراصل اس رویے سے پیدا ہوتا ہے جو فنکار اپنے نفس مضمون کے بارے میں اختیار کرتا ہے۔[18] ایسے ہی وہ زبان کے سلسلے میں لکھتی ہیں:

''افسانے میں زبان اور اسلوب بھی بذات خود کوئی چیز نہیں۔ جب تک اسلوب مواد سے ہم آہنگ نہ ہو جائے اور ان دونوں کے ملاپ سے زیادہ سے زیادہ اثر نہ ہو محض اوپری رنگین بیانی بیکار سی ہے۔ وہ طرز ادا اور خیال کی نزاکتوں کے موزوں اظہار کو لطافت زبان اور رنگین بیانی پر ترجیح دیتی ہیں۔[19]

ممتاز شیریں افسانوں کے حصوں میں اچھا ہونے کو اس کی کامیابی اور افسانہ نگار کی فنکاری کی دلیل نہیں مانتیں بلکہ اسے تمام فنی لوازمات کے ساتھ ایک فن پارے کی صورت میں دیکھنا پسند کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا یہ نظریہ ہے کہ افسانہ ایک ایسی عضوی اکائی ہے جس کا کوئی حصہ الگ کر کے جانچا نہیں جا سکتا۔ ''عمل'' کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ کردار کی کشمکش اور متضاد تحریکوں سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسے ہی وہ اس بات کی بھی قائل ہیں کہ

افسانے کے موضوع اور مرکزی خیال کو کسی سبق آموز حکایت میں ایک مخصوص اخلاقی سبق کی طرح ظاہر نہیں کیا جا سکتا کہ مرکزی خیال افسانے کے خاکے اور ہیئت ہی میں گھلا ملا ہوتا ہے اور مرکزی خیال بھی عمل اور کردار کی طرح افسانے کی مکمل اکائی کا ایک اندرونی جزو ہوتا ہے۔[20]

افسانے کے تنقیدی عناصر میں شیریں انداز نگارش یا طریقۂ اظہار کو بڑی اہمیت دیتی ہیں۔ بعض مصنفین کے پاس الفاظ کا اچھا سرمایہ ہوتا ہے چست اور بچے تلے جملوں کے استعمال سے بھی واقف ہوتے ہیں لیکن اگر انھیں اظہار کا سلیقہ نہیں آتا تو افسانہ بے جان اور بے اثر ہو کر رہ جاتا ہے۔ ممتاز شیریں نے اکثر افسانہ نگاروں کے فن سے بحث کرتے ہوئے

اور افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے طریقۂ اظہار سے متعلق بھی گفتگو کی ہے۔ عزیز احمد کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> کئی دفعہ یہ احساس ہوتا ہے کہ عزیز احمد کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ اچھے خیالات ہیں، مواد بہت اچھا جمع کرتے ہیں، پوری تفصیلیں دیتے ہیں۔ ان کے پاس ڈھالنے کے ذرائع بھی ہیں لیکن پھر بھی پڑھنے والے تک وہ سب کچھ نہیں پہنچا سکے ہیں۔ یہ نہیں کہ ان کے افسانے مبہم ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف یہ بہت زیادہ صاف ہیں۔ وہ ساری تفصیلوں کے ساتھ کھلا کھلا لکھتے ہیں لیکن پڑھنے والوں کے ذہن پر نقش نہیں بیٹھتا۔ [۲۱]

ان کے افسانے ''جادو کا پہاڑ'' کے اظہار بیان کی تعریف کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> جادو کا پہاڑ'' میں ان کے انداز نگارش میں بڑی روانی، شگفتگی اور دلآویزی آ گئی ہے۔ خصوصاً افسانے کے آغاز میں جس طرح کرداروں کے حرکت و عمل کے بجائے چیزوں کی حرکت و عمل کا بیان ہے۔ اس سے اس سے بڑی لطافت اور جاذبیت پیدا ہو گئی ہے۔ (مثلاً) ''پتلے گلابی ہونٹ مسکرائے بھورے بال لہرائے...... دھوپ نے آنکھوں میں برچھیاں چبھوئیں آسمانی رنگ کا دوپٹہ لہرایا...... موٹے عنابی ہونٹ مسکرانے کے لیے پھیلے۔ بش شرٹ نے اسٹرینگ ڈھیل سجالا ٹوسیٹر کا دل زور سے دھڑکا...... [۲۲]

افسانے کے تنقیدی عناصر کے اس مطالعے کے بعد ممتاز شیریں کی تنقید، ان سے پہلے، ان کے ہم عصروں اور آج لکھی جانے والی افسانے کی جدید تنقید کے مقابلے میں بھی زیادہ منضبط اور معتبر دکھائی دیتی ہے۔ بلاشبہ تنقیدی فکر و شعور کے انضباط اور تنقیدی لہجے کے اعتبار نے ممتاز

شیریں کو اردو افسانوی تنقید میں ایک معیار اور مقام پر فائز کر دیا ہے۔ افسانوی بیانیے کی مختلف النوع تکنیکیں ہوں کہ افسانے میں شاعرانہ خود کلامی کی آمیزش، فنی اظہار کو سیاسی، نظریے کی اشاعت کے لیے اخذ کیا گیا ہو کہ اس کے ذریعے فلسفے اور نفسیات کی گتھیاں سلجھائی گئی ہوں وہ اس صنف کے ہر طریق کار کا خیر مقدم کرتی نظر آتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے مقالوں میں افسانوی اظہار کی متعدد جہات پر روشنی ڈالی ہے اور مغربی فکشن میں بیان کی جو تجرباتی تکنیکیں انھوں نے دیکھی ہیں انھیں اردو کے بعض اہم افسانوں میں دریافت کیا ہے۔ اور ان دریافت شدہ حقائق کی روشنی میں انھوں نے تکنیک اور دوسرے افسانوی لوازمات کی تعریف متعین کی ہے۔ نیز اردو فکشن میں اظہار کے طریق ہائے کار کو ایک مخصوص فنی نظام یا فنکارانہ نظریاتی اصول میں ڈھالنے کی بھی کوشش کی ہے۔

حوالے:

۱۔ دیباچہ ''پاپ کی نگری'' کتاب محل لاہور، طبع اوّل دسمبر ۱۹۵۸ء، ص۔ ۸

۲۔ معیار، ص۔ ۲۔ ۷۔ ۳۔ ۷

۳۔ محرابیں۔ مرتبہ سہیل احمد خان، اردو بازار لاہور ۱۹۲۹ء، ص۔ ۱۵

۴۔ مجموعہ 'اپنی نگریا'۔ دیباچہ نقش ثانی، ص۔ ۱۶۹

۵۔ دیباچہ ''پاپ کی نگری''، ص ۱۲۔ ۱۱

۶۔ دیباچہ ''پاپ کی نگری''، ص ۱۳۔ ۱۲

۷۔ دیباچہ، نقش ثانی، مجموعہ اپنی نگریا، ص۔ ۱۶۲

۸۔ شاہد حمید کے نام خط، مورخہ ۱۶ ستمبر ۱۹۵۰ء، محرابیں، لاہور ۱۹۹۲ء

۹۔ معیار، ص۔ ۱۷

۱۰۔ معیار، ص۔ ۱۹

۱۱۔ نیا دور بنگلور ستمبر ۱۹۴۷ء ص۔ ۱۶۲
۱۲۔ دیباچہ، پاپ کی نگری، ص۔ ۱۴
۱۳۔ معیار، ص۔ ۲۱
۱۴۔ معیار، ص۔ ۲۳
۱۵۔ معیار، ص۔ ۲۵
۱۶۔ ایضاً، ص۔ ۲۷
۱۷۔ فن افسانہ نگاری۔ دوسرا ایڈیشن، چمن بک ڈپو دہلی، ص ۴۶۔ ۱۴۵
۱۸۔ دیباچہ پاپ کی نگری، ص۔ ۲۰
۱۹۔ شاہد حمید کے نام خط، محرابیں، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۱۷
۲۰۔ دیباچہ۔ پاپ کی نگری، ص ۲۰
۲۱۔ دو ماہی نیا دور بنگلور، ص۔ ۲۹۳
۲۲۔ ایضاً، ص۔ ۲۹۴

Fiction ki Talaash Men

by

Abu Bakr Abbad

پاپا چاہتے تھے کہ اُن کی آنے والی کتاب ''فکشن کی تلاش میں'' کا آخری صفحہ میں لکھوں، تو یہ سن کر میں بہت حیران ہوگئی لیکن پھر مجھے بہت خوشی ہوئی کہ مجھے پاپا کی کتاب کا بیک پیج لکھنے کو ملا۔ زیادہ تر لوگ اپنی کتاب کا بیک پیج بڑے لوگوں سے لکھواتے ہیں، لیکن پاپا نے اپنی کتاب کا بیک پیج مجھ سے لکھنے کے لیے کہا تو مجھے پاپا کی یہ بات اچھی لگی۔ جیسا کہ میں اردو زیادہ نہیں جانتی ہوں لیکن پھر بھی جب پاپا مجھے اپنی رائٹنگس سناتے ہیں تو اسے میں غور سے سنتی ہوں اور اس کے بعد سمجھ جاتی ہوں کہ پاپا کیا کہنا چاہتے ہیں اور ان کی کیا رائے ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ ان کی رائے ٹھیک ہوتی ہے اور وہ اپنی بات اچھی طرح سے لکھتے ہیں۔ لیکن پاپا نے جب مجھے اس کتاب کے بارے میں بتایا تو مجھے کافی اچھا لگا۔ پاپا کی کتاب کو لے کر میں بہت خوش ہوں۔ اور چاہتی ہوں کہ اسے زیادہ سے زیادہ لوگ پڑھیں۔

پاپا گھر کے کاموں میں کافی بزی ہونے کے بعد بھی اپنے لکھنے پڑھنے کا کام کرتے ہیں۔ پاپا نے اس کتاب کو لکھنے میں کافی محنت کی ہے۔ بھائی جان (عادل حسن) تو نہیں لیکن میں اکثر پاپا کو لکھنے پڑھنے کے بیچ میں بھی پریشان کرتی ہوں، مگر وہ مجھے اس بارے میں کبھی نہیں ڈانٹتے، پیار سے سمجھاتے ہیں: ''بیٹا اب تھوڑی دیر کے لیے پاپا کو اکیلا چھوڑ دیجیے''۔ مجھے پتہ نہیں تھا کہ پاپا کے کافی سارے آرٹیکلس چھپے ہیں، اور جب مجھے اس بات کا پتہ چلا تو میں بہت خوش ہوئی۔ میں پاپا کی اس کتاب سے بہت inspired ہوں۔ مجھے خود بھی شارٹ اسٹوریز اور پوئمس لکھنے کا شوق ہے اور چاہتی ہوں کہ پاپا کی طرح میری بھی کتابیں چھپیں۔

تابندہ ظفیر

کلاس: 7th-G، کوئین میریز، اسکول تیس ہزاری، دہلی

EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE
www.ephbooks.com

978-93-5073-313-4